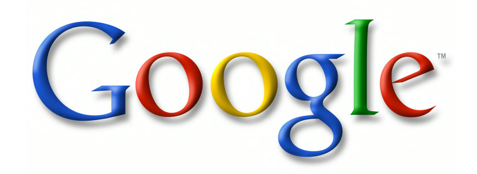














PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

XXXII.

Schiller und die Bühne.

Von Julius Petersen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1904.

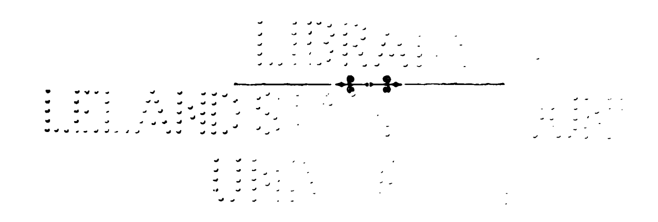
PALAESTRA XXXII.

Schiller und die Bühne.

Ein Beitrag zur Litteratur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit

von

Dr. Julius Petersen.



BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1904.

Eduard von der Hellen

in herzlicher Verehrung und Dankbarkeit

zugeeignet.



Vorwort.

Die ersten beiden Kapitel dieses Buches lagen bereits im Herbst 1902 der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin vor; Einleitung und Abschnitt 1—3 wurden im Sommer 1903 als Berliner Dissertation gedruckt; die Beendigung des dritten Kapitels ist durch neue Verpflichtungen bis ins Jahr 1904 hinausgezogen worden.

Nach Abschluss des Ganzen erfülle ich die willkommene Pflicht, des fördernden Interesses zu gedenken, das mir von Lehrern und Freunden geschenkt wurde; der wärmste Dank gilt vor allem Professor Dr. Erich Schmidt, der diese Arbeit anregte und ihr Rat und Hilfe aufs reichste zu teil werden liess.

Stuttgart, im April 1904.

J. P.



Inhalt.

Anhang.

Hauptsächliche Abkürzungen.

A. f. d. A.	= Anzeiger für deutsches Altertum u. deutsche Litteratur
Ann. d. Th.	= Annalen des Theaters, Berlin 1788 ff.
Brahm	= Otto Brahm, Schiller, 1888/92.
Bellermann	= Ludw. Bellermann, Schillers Dramen. 2. Aufl. 1898.
Braun	= J. W. Braun, Schiller im Urteile seiner Zeitgenossen. 3 Bde. 1882.
Devrient	= Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1848—74.
D. L. D.	= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts, hsg. v. B. Seuffert u. A. Sauer.
D. Nat. Litt.	= Deutsche National-Litteratur, hsg. v. Jos. Kürschner.
Dramat. Nachl.	= Schillers Dramatischer Nachlass, hsg. v. G. Kettner, 1895.
Genast	= Ed. Genast, Aus dem Leben eines alten Schauspielers, 1862.
G.-J.	= Goethe-Jahrbuch, hsg. v. Ludw. Geiger 1880 ff.
Goed.	= Schillers Sämtl. Schriften, Histor.-krit. Ausgabe v. K. Goedeke 1867—76.
Jonas	= Schillers Briefe, hsg. v. Fritz Jonas 1892—96.
Kal.	= Schillers Calender, neu bearbeitet v. E. Müller 1893.
Koffka	= W. Koffka, Iffland und Dalberg, 1865.
Köster	= Albert Köster, Schiller als Dramaturg, 1891.
Lachm.-Muncker	= Lessings Sämtl. Schriften, hsg. v. K. Lachmann; 3. Aufl. v. Fr. Muncker 1886 ff.
Martersteig	= Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung, 1890.
Minor	= Schiller. Sein Leben und seine Werke, dargestellt v. J. Minor 1890.
Pichler	= A. Pichler, Chronik des Hof- u. Nat.-Theaters in Mannheim, 1879.
Prölss	= Rob. Prölss, Kurzgefasste Geschichte der Deutschen Schauspielkunst, 1900.
Rieger	= Max Rieger, Klinger, 1880/96.
Schütze	= Schütze, Hamburg. Theatergeschichte, 1794.

Streicher	= Schillers Flucht von Stuttgart u. Aufenthalt in Mannheim, 1836.
Suphan	= Herders Sämtl. Werke, hsg. v. B. Suphan 1877 ff.
Teichmann	= Val. Teichmanns Literar. Nachlass, hsg. v. Fr. Dingelstedt 1863.
Theat.-Kal.	= Reichards Theater-Kalender, Gotha 1775—1800.
Theat. Forsch.	= Theatergeschichtliche Forschungen, hsg. v. B. Litzmann.
Qu. u. F.	= Quellen u. Forschungen, Strassburg 1874 ff
Urlichs	= Briefe an Schiller, hsg. v. Ludw. Urlichs 1877.
Vjschr.	= Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, 1888—1893.
W. A.	= Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, 1887 ff.
Walter	= Archiv u. Bibliothek des Mannheimer Theaters, hsg. v. Friedr. Walter 1899.
Waniek	= G. Waniek, Gottsched u. d. deutsche Litteratur seiner Zeit, 1897.
Weltrich	= R. Weltrich, Friedrich Schiller, Geschichte s. Lebens u. Charakteristik s. Werke. Bd. I. 1885,89 99.
Z. f. d. Ph.	= Zeitschrift für deutsche Philologie 1869 ff.

Einleitung.

Von der dramatischen Poesie wurde den Zöglingen der Stuttgarter Militärakademie als einzige Definition in die Feder diktiert, sie stelle „durch eine vollkommen harmonische Rede Handlungen vor, als ob sie vor unseren Augen geschähen". [1])

Diese Lehre — ob Haug sie gab oder Abel, ist nebensächlich, da sie im Grunde über Batteux und Sulzer auf Aristoteles zurückgeht [2]) — nahm der junge Schiller mit sich; das Echo erklingt in der unterdrückten Vorrede zu den Räubern und in der Mannheimer Rede (1784) und noch die Abhandlung „Ueber die tragische Kunst" (1792) sagt: „Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatische machen das Vergangene gegenwärtig". [3])

Nun wird in den ästhetischen Schriften neben diesem formellen Unterschied auch die Verschiedenheit von Zweck und Wirkung betont [4]), aber im Briefwechsel mit Goethe aus dem Jahre 1797 dominiert der Gegensatz, der sich aus der Gegenüberstellung von Rhapsoden und Mimen ergiebt und die endgültige Formel lautet wiederum: „dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der

[1]) Zwei Schulhefte Schillers mitget. v. Minor, Zeitschr. f. östr. Gymn. 1888 S. 1063. Minor, A. d. Schillerarchiv 1890 S. 19 ff.

[2]) Batteux, Einschränk. d. sch. Künste auf einen einz. Grundsatz übs. v. J. A. Schlegel, Leipzig 1759 S. 116 ff.

Batteux, Einleitung in die schönen Wissenschaften übs. v. Ramler, Leipzig 1756 II S. 216.

Sulzer, Allg. Th. d. sch. Künste Leipz. 1771. I, S. 274.

[3]) Goedeke X, S. 35.

[4]) Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen Goed. X S. 5.

Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt". [1]) Damit war kaum über Sulzer hinausgegangen; die Unterscheidung A. W. Schlegels zwischen der dialogischen Form und der dramatischen Wirkung [2]) wurde noch nicht gemacht.

Man sieht dieser Theorie an, dass sie auf dem Boden des Klassizismus entstanden ist und nur zu einer Zeit wieder aufgenommen werden konnte, wo die Dichter weniger von dem Theater, mehr von dem rein poetischen Stoff beherrscht waren: Hermann und Dorothea hatte die Ideen in Bewegung gesetzt [3]); Goethe kam zu seinem Schluss bei einer parallelen Lektüre der Ilias und des Sophokles [4]), und Schiller hatte damals einen epischen Stoff unter den Händen, für den er nach der dramatischen Form suchte, den Wallenstein; „ich gehe immer noch darum herum und warte auf eine mächtige Hand, die mich ganz hineinwirft" hatte er am 23. Oktober 1796 an Goethe geschrieben.

Die Formel beruht auf der unausgesprochenen Voraussetzung einer Gleichheit des Stoffes [5]); der Stoff liegt da auf

[1]) Ueber ep. u. dramat. Dicht., Briefw. zw. Schiller und Goethe 23. Dez. 1797. Man vergleiche Lessings Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn, wo es sich allein um die tragische Wirkung handelt und der Unterschied auf ganz anderem Gebiet gesucht wird: „Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopee, der bedauerte des Trauerspiels". — „Ein Trauerspiel, in welchem Bewunderung zum Hauptwerke würde, würde ein dialogisches Heldengedicht sein und kein Trauerspiel". (Lachmanns Ausg. 1840 XII, S. 51, 58, 62, 192). Nur im Brief an Gerstenberg macht Lessing eine ähnliche Unterscheidung: „Bey dem Dante hören wir die Geschichte als geschehen, bey Ihnen sehen wir sie als geschehend". Auch Herder benutzt den Ugolino, den übrigens Schiller besonders geeignet fand, um die Idee der Tragödie daran aufzuklären (Jonas VI, S. 252), zur Gegenüberstellung: „Der einfache Ton der Empfindung, der in der Erzählung herrscht, soll in alle melodische Modulation, die das Drama hinunterwallet, verwandelt werden". (Suphan IV, S. 308).

[2]) Werke ed. Böcking V, S. 21. XI, 189. Vgl. Tiecks Urteil über Goethes Dramen. Krit. Schr. IV, 198; Der junge Tischlermeister 1836 II, S. 55.

[3]) An Körner 7. April 1797. Jonas V, S. 171.

[4]) W. A. IV, 12, S. 381 ff.

[5]) J. J. Engel, Anfangsgr. e. Theorie d. Dichtungsarten (1783) S. 18 f. beruft sich dafür auf Horaz. In Schiller steigen später Zweifel auf, als

dem weiten Felde der Geschichte; der Epiker zeichnet ihn aus der Entfernung oder wie Schiller sagt: er geht um ihn herum [1]), der Dramatiker packt ihn und zieht ihn auf die Bühne; die Bühne ist Gegenwart.

So konnte Schiller dem Aristoteles recht geben, das allgemein Pragmatisch-poetische der Epopee sei in der Tragödie enthalten [2]); besonders bezeichnend aber ist seine Stellung gegenüber Wilh. v. Humboldt. Dessen Abhandlung über Hermann und Dorothea trennt in ausdrücklichem Widerspruch zu Aristoteles das Drama vom Epos und rückt es der Lyrik näher [3]), allerdings mit dem Vorbehalt, diese Kunstphilosophie werde für den ausübenden Künstler weder bequem noch fruchtbar sein. Die Einschränkung geht jedoch auf Schiller zurück, dem das Manuskript vorgelegen hatte und dessen Kritik Humboldt für sein Vorwort wörtlich benutzte. [4])

„Spezielle und empirische Regeln“ will Humboldt nicht geben; „empirische und spezielle Formeln“ hatte Schiller gerade für den schaffenden Künstler verlangt. Nicht von Begriffen, sondern „vom Faktum der Kunst und des Dichters und der Repräsentation ausgehend“ [5]) wollten Goethe und er in dem kleinen Aufsatze „Ueber epische und dramatische Dichtung“ eine Fackel aufrichten, die ihnen beim eigenen Schaffen leuchten konnte.

Zweifellos behielten auch beide Dichter diese selbstgezogene Grenzlinie bei ihrer Produktion im Auge; z. B. finden wir noch beim alten Goethe in der Novelle „Wer ist der Ver-

---

er die epische Behandlung einer Weltumseglung erwägt. An Goethe 13. Febr. 1798. Jonas V, 343 f.

[1]) Dieses Bild wiederholt er: An Goethe [26. Dez. 1797] Jonas V, S. 309.

[2]) An Goethe 5. Mai 1797. Jonas V, S. 189. Aristoteles Dichtkunst (übs. v. Curtius 1753) Cap. V S. 11.

[3]) Aesthet. Versuche. Erster Theil. Braunschweig 1799. Cap. LXIII und LXIV.

[4]) ebda. Einleitung S. XV. Schiller an Humboldt 27. Juni 98. Jonas V, 393. Der umgekehrte Hergang wäre sehr unwahrscheinlich.

[5]) So charakterisiert Schiller den Aristoteles: an Goethe 5. Mai 1797. Jonas V, S. 188.

räther?" eine Stelle, die sich wie eine pedantische Probe auf jenes Exempel ausnimmt. Die Erzählung ist in eine längere Dialogpartie mit vorgesetzten Rollennamen übergegangen: trotzdem bleibt in den eingeklammerten Worten des Verfassers das erzählende Präteritum erhalten:

Lucidor (höchst unzufrieden über den Vorfall, ärgerlich über die leichtsinnige Behandlung, stand still).

Das vergegenwärtigende Präsens: „steht still", das der Bühnenanweisung eines Dramas formell gleichkäme, ist mit Absicht vermieden. [1])

Eine solche Unterscheidung war geboten, da gerade gegen Ende des Jahrhunderts durch die Mode des Dialogromanes die Grenze verwischt zu werden drohte. „Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeinerem Umfang als die theatralische Dichtkunst" heisst es in einer Anmerkung zum Don Carlos in der Thalia, und das Wort „dramatischer Roman", von dem die erste Vorrede der Räuber spricht, war zu jener Zeit keine Seltenheit. Meissner z. B. sagt ähnlich im Vorbericht zu seinem Johann von Schwaben (1780): „Dialogirte Geschichte, oder, wenn man will, dialogirter Halbroman, war alles, was ich mir zum Ziel steckte".

In Wilhelm Meisters Lehrjahren ist eine Entwickelung vom Epos zum Drama zurechtgelegt. Als Knabe weiss Wil-

---

[1]) W. A. I, Bd. 24 S. 168. Früher hatte Goethe in einem Briefe an Schiller ausdrücklich die Vermischung von erzählendem Roman und Dialog verworfen. (23. Dez. 1797 W. A. IV Bd. 12 S. 382.) Übrigens finden sich diese Zwischenbemerkungen im Präteritum in den meisten Dialogromanen der Zeit.

Z. B. Miller, Siegwart 2. Aufl. 1777. S. 59, 72, 74, 123, 181, 209, 323 ff., 346 u. s. f., dagegen das Präsens S. 75.

Schink, Das Theater zu Abdera. Berlin 1787—89 I, S. 47, 163, 206, 224, 228, 307,

Knigge, Reise nach Braunschweig. 2. Aufl. Hannover 1794. S. 53, 55, dagegen das Präsens S. 30, 32, 33.

Klinger, Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt. 2. Aufl. St. Petersburg 1794. S. 72, 86, 131, 141, 146, 288, 326, 383, das Präsens S. 397.

Klinger, Geschichte Giafars des Barmeciden. St. Petersb. 1792, S. 51, 188, 210, 343, 427, 477, 499 u. s. f. des Präsens S. 566.

In Meissners Alcibiades, Bianca Capello, Erzählungen und Dialogen ist in allen Dialogpartien das dramatische Präsens durchgeführt.

helm den Unterschied noch nicht zu machen und deklamiert in der Rolle des Tancred auch die erzählenden Verse des Epos (also seine eigenen Bühnenanweisungen) mit. Im weiteren Verlauf des Romans ist dann von den Zwischenstufen die Rede: von dialogierten Romanen und von der Möglichkeit eines Dramas in Briefen. [1]) Romane in Briefen (nach Richardsons Art) nennt Goethe in einem Briefe an Schiller [2]) bereits völlig dramatisch; das Drama in Briefen jedoch bleibt eine blosse Konstruktion, um die Brücke vom Epos zum Drama zu schlagen. Der Dialogroman erfordert immerhin eine Situation; das Briefdrama verzichtet darauf, es ist der reine Dialog ausserhalb von Ort und Zeit. Um gegenwärtig zu werden, bedarf dieser Schemen eines Gewandes; zu dem Was gehört das Wie; den Personen muss neben Worten auch Ton, Gestalt, Bewegung, Umgebung verliehen werden; kurz: durch die Bühnenanweisungen wird das abstrakte Mittelding zum Drama.

Damit ist der Begriff der Bühnenanweisungen bestimmt: in ihnen vollzieht sich die — konstruierte — Metamorphose vom Epos zum Drama; vollendet ist sie erst mit der Aufführung. Wenn wir mit einem Ausdruck Richard Wagners [3]) von der Übersetzung des Romans für die Darstellung auf der Schaubühne sprechen, so sind die Bühnenanweisungen die Lautzeichen, aber noch nicht die neue Sprache selbst. „Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist", sagt Otto Ludwig [4]), „ist nichts als eine Untermalung des Gemäldes". Beim Lesen des Dramas bleibt ein erzählender Rest; so lange wir nur lesen: „Saal bei Fiesko. Man hört in der Ferne eine Tanz-

---

[1]) W. A. I, Bd. 22. S. 177.

[2]) Siehe Anmerkung auf S. 4.

[3]) Oper und Drama. Ges. Schr. u. Dicht. IV, S. 9.

[4]) Werke (hsg. v. A. Stern u. E. Schmidt) V, S. 148. Ähnlich Goethe im Vorwort zur Farbenlehre: „wie ein gutes Theaterstück eigentlich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden kann, vielmehr der grössere Teil desselben dem Glanz der Bühne, der Persönlichkeit des Schauspielers, der Kraft seiner Stimme, der Eigenthümlichkeit seiner Bewegungen, ja dem Geiste und der guten Laune des Zuschauers anheimgegeben bleibt". (W. A. III, Bd. 1 S. XVIII).

musik, und den Tumult eines Balls", so lange wir nicht sehen und hören, so lange ist das tempus ein praesens historicum.

Da also die Bühnenanweisungen gewissermassen einen Wechsel vorstellen, der erst bei der Aufführung eingelöst wird, müsste es ihre Grundeigenschaft sein, in der Darstellung restlos aufzugehen. Ganz gelingt es indessen der Aufführung nicht, alles hindurchzusieben; denn die Bühne kann wohl einen Saal darstellen, aber sie kann uns nicht beweisen, dass wir im Hause des Fiesko sind. Oder wenn wir in den Räubern lesen: „Schenke an den Gränzen von Sachsen". so ist die Schenke darstellbar, die geographische Bestimmung aber bleibt ein erzählender Bodensatz, sie kommt nicht über die Schranken des Epischen hinaus.

Um trotzdem bei der Aufführung nicht verloren zu gehen, muss sie hinübergeschmuggelt werden; dem Dichter, der im Buchdrama der Führer seines Publikums sein darf, fehlt es auch auf der Bühne nicht an dem nötigen Sprachrohr, er kann seine Personen sagen lassen: Hier an den Grenzen Sachsens! Oder wenn er das unterlässt, bleibt ein letztes Mittel übrig, den Zuschauern wird vor der Aufführung ein Zettel in die Hand gedrückt, auf dem steht: Die erste Scene des ersten Aktes spielt in Franken, die zweite an den Grenzen von Sachsen u. s. w.

Anweisungen, denen Bühne und Darsteller nicht entsprechen können, werden dem Publikum unverarbeitet vorgelegt. Damit sind die 3 Adressen genannt, an die Bühnenanweisungen ergehen:

1. an den einzelnen Schauspieler;

2. an die durch den Regisseur verkörperte Gesamtheit der Schauspieler, an den Dekorateur, den Maschinenmeister, kurzum an die Bühne mit allen ihren Mitteln.

3. sie können über den Bühnenraum hinausgreifen und sich an das Publikum wenden.

Nach einem Wort Wielands [1]) setzt jede Schauspielart einen gewissen bedingten Vertrag des Dichters und Schau-

[1]) Versuch üb. d. Singspiel. Sämtl. Werke 1796, Bd. 26, S. 247.

spielers mit dem Zuschauer voraus. Das Publikum wird angespannt, bei dem Prozess der Vergegenwärtigung mitzuhelfen; der Ort dieser Anweisungen an das Publikum ist der Theaterzettel; wir stossen aber auch manchmal beim Lesen am falschen Platze darauf. Mitten im Stück drängt sich oft der Dichter ein und will etwas erzählen, was sie ihm auf der Bühne doch nicht darstellen können. Er macht Angaben, die man mit dem an sich unsinnigen Namen epische Bühnenanweisungen bezeichnen könnte.

Wenn es z. B. Kab. u. Liebe II, 6 heisst

„er eilt schnell fort und rennt — gegen den Präsidenten",

so ist der Gedankenstrich nur für den Erzähler ein Mittel der Spannung, während die erwartungsvolle Frage: auf wen mag wohl Ferdinand stossen? bei der kein Atemholen gestattenden Aufführung ungestellt bleibt.[1])

Immerhin ist dieser novellistische Rest, der wirklich auf einen Übergang vom Epos zum Drama hinweisen würde, für die Aufführung nicht belanglos; es ist eine Anweisung, die ihre Adresse und Form verfehlt hat; der Darsteller des Ferdinand entnimmt daraus, dass er über dieses plötzliche Zusammentreffen sich bestürzt zeigen und zurückbeben muss. Die korrekte Bühnenanweisung würde also so lauten, wie beim ähnlichen Fall im Fiesko III, 9–10:

(Gianettino will hinaus und stösst auf Fiesko)
Gianettino (zurückfahrend) Ha!

In ihrer Form unkorrekte Anweisungen wird der Leser fast in jedem Jugenddrama entdecken können als Beweis, wie wenig noch die dichterische Phantasie dem Zwange der Bühnenkonvention sich fügt.

Bekannt sind die charakteristischen Beispiele im Urfaust:

„Margarete mit Herzklopfen herein"

oder in der letzten Scene:

„er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen".

Derselbe Goethe, der dem Bühnendichter empfiehlt, „nichts anzulegen, als was sich auf Brettern, zwischen Latten, Pappen-

---

[1]) Ebenso in der Bühnenbearbeitung der Räuber IV, 12:
Amalia: (sie will ihm nachstürzen und stösst — auf den Räuber).

deckel und Leinewand, durch Puppen, vor Kindern ausführen lässt", [1]) stellt sich hier souverän über das Theater. Wir haben es mit keiner Anweisung für die Aufführung zu thun, sondern mit einem einfachen poetischen Ausdrucksmittel. Der reife Goethe hat statt dessen die Verse eingesetzt:

Sie ahnet nicht, dass der Geliebte lauscht,
Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht.

Für den Leser ist der naive Zauber abgestreift, aber dem Zuschauer und Hörer wird durch den Kunstgriff des erfahrenen Bühnendichters mitgeteilt, was ihm sonst überhaupt verschlossen geblieben wäre.

Auch bei Schiller, der das Zustutzen seiner Stücke für den Theaterzweck nachträglich als „blosse Verstandessache" zu betreiben pflegte [2]), lassen sich ähnliche Korrekturen finden. Die Bühnenanweisungen eines Dichters bilden (gleichviel, ob das Stück zur Aufführung bestimmt war oder nicht) einen Gradmesser für die Theaterschulung seiner Phantasie. In ihnen spiegelt sich aber auch das Theater seiner Zeit selbst; die Zumutungen, die der Dichter an eine Aufführung zu stellen wagt oder zu stellen verzichtet, sind Grenzsteine für die Leistungsfähigkeit des Theaters und der Schauspielkunst.

Nach diesen zwei Richtungen kann die Beschäftigung mit den Bühnenanweisungen eines Dichters Ergebnisse liefern und das soll der Zweck der folgenden Kapitel sein. [3])

---

[1]) Aus Goethes Brieftasche, Anhang zu Wagners Übers. v. Merciers Versuch. S. 486 f. W. A. I Bd. 37 S. 314.

[2]) Briefe an Dalberg 1781, an Goethe 6. April 98, 31. Aug. 98, 22. Dez. 98, 5. May 1800. Jonas I, S. 37, 42, 45; V, S. 366, 423, 475; VI, 152.

[3]) Die Anlage meiner Arbeit entspricht im Wesentlichen der Berliner Dissertation von Zickel, Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings (1900). Nur Teile davon sind bisher veröffentlicht; der Verf. gewährte mir aber auch in die ungedruckten Partien Einblick, und ich bin für mehrere daraus entnommene Hinweise dankbar.

Eine Heidelberger Dissertation von Hagemann, Die Geschichte des Theaterzettels (1900) wurde mir erst kurz vor Abschluss des ersten Kapitels bekannt, sie behandelt nur das Mittelalter, verspricht jedoch eine Fortsetzung.

Erstes Kapitel.

Die Angaben für das Publicum (Der Theaterzettel).

1. Der Titel.

In den Händen der Wandertruppen erlitten die Dramentitel im 17. und 18. Jahrhundert ungeheure Aufschwellungen; aus ihnen wurde ein Kommentar des Stückes gemacht; noch 1757 wies die Wiener Schaubühne so langatmige Satzkonstruktionen auf wie: „Die standhafte Christinn Gabinie, welche unter der letzten zehenden schweresten Haupt-Verfolgung Kaisers Diocletiani enthauptet worden". [1]) Also nicht nur der Name, sondern auch der Charakter und die Religion der Heldin, ferner die Zeit, im weitesten Sinne der Schauplatz und der Inhalt des Stückes sind hier zusammengedrängt.

Und damals hatte doch schon längst Gottsched die Einfachheit des französischen Klassizismus auch in den Titeln einführen wollen; er hatte verlangt, dass nur ein Name genannt werde und dass der Titelheld sich mit der Hauptfigur decken müsse; alle weiteren Bezeichnungen sollten vermieden werden, und so war aus seinem „sterbenden Cato" (1731) in der Ausgabe von 1742 „Cato" geworden. Der Name des Helden sagt bei heroischen Stoffen — und andere konnte sich Gottsched für die Tragödie nicht denken — bereits genug, denn Thema, Zeit, Schauplatz sind damit verbunden; der antikisierende Goethe ging daher über Gottsched hinaus, wenn

---

[1]) Im Französischen des de Brueys heisst dieses Stück nur Gabinie, Tragédie chrétienne.

er auch unhistorischen Stoffen allein den Namen des Helden gab: Elpenor. Schiller wählte diesen Monumentalstil für geschichtliche Figuren: Wallenstein, Warbeck, Demetrius; den Titel Narbonne [1]) für die Kinder des Hauses gab er später auf.

Bei Stoffen aus der Neuzeit ist der blosse Familienname des Helden — für Heldinnen war er überhaupt ungeeignet — nicht gerade häufig; noch seltener findet sich bei erfundenen Stoffen der blosse männliche Vorname: Klingers „Otto“ wäre hier zu erwähnen, der Geschlechtsname dieses Helden wird auch im Stück selbst nicht genannt. Dagegen hatten weibliche Vornamen als französische Mode Verbreitung gefunden: die „Eugenie“ des Beaumarchais, Brandes' „Olivie“ und „Ottilie“ Gotters „Mariane“ (nach La Harpe's Melanie), Goethes „Stella“, Sprickmanns „Eulalia“, Bertuchs und Klingers „Elfriede“ gehören hierher; Schiller schloss sich an mit seiner Elfride und wenn Frau von Staël recht berichtet, so hätte er ihr für den späteren Warbeck den Titel Margarete genannt. [2])

Lessing war statt dessen englischem Muster nachgegangen; mit Miss Sarah Sampson, Samuel Henzi, Emilia Galotti hatte er in Deutschland den vollen bürgerlichen Namen eingeführt und dadurch eine neue Mode geschaffen. [3]) Pfeils Lucie Woodwill, Schinks Gianetta Montaldi, Wagners Evchen Humbrecht, Schiller endlich mit Luise Millerin, Friedrich Imhof, Wilhelm Tell befinden sich in der Nachfolge.

Wieder eine andere Reihe geht von Goethes Götz von Berlichingen aus; an ihn schliessen sich mit teils erfundenen teils historischen vollen Adelsnamen die Karl von Adelsberg und Robert von Hohenecken (Hahn), Fust von Stromberg (Maier), Albert von Thurneisen (Iffland; wegen des Titels oft fälschlich für ein Ritterdrama gehalten) [4]), Clara von Hoheneichen (Spiess), Adelheid von Wulfingen und Johanna von Montfaucon (Kotzebue), endlich Goethes eigener Adalbert von

[1]) Dram. Nachl. II, S. 95. Kal. S. 192.

[2]) Kettner, Vierteljahrschr. IV, S. 12. Schiller an Böttiger 10. Febr. 1804, Jonas VII, S. 123. Dram. Nachl. I, S. XVII.

[3]) Minor II, 121.

[4]) Holstein, Deutsche Litt.-Denkm. 24, S. XXIII.

Weislingen (als erstes Stück des 2 teiligen Götz); Schiller hat sich an dieser Moderichtung seit seinem Cosmus von Medicis nicht mehr beteiligt; er schrieb nicht, wie O. Ludwig später vorhatte, einen Albrecht von Waldstein.

Bei fürstlichen Helden nahmen die Ritterdramatiker den Mund voller und kamen damit den Theaterdirektoren [1]) in ihrer Neigung für klangreiche Standesbezeichnungen entgegen. Babo schrieb „Otto von Wittelsbach. Pfalzgraf in Bayern", Hagemann „Otto der Schütz, Landgraf von Hessen", Hagemeister „Waldemar, Markgraf von Schleswig", Rambach „Otto mit dem Pfeil, Markgraf von Brandenburg" u. s. w.; Schillers „Don Carlos, Infant von Spanien" gehört nicht in diese Reihe, sondern schliesst sich an den „Hamlet, Prinz von Dänemark" an; bei den späteren historischen Titelfiguren blieb jeder Zusatz weg. Dagegen sind bei einigen Schillerschen Plänen überhaupt nur Rang und Geschlecht der Hauptperson bezeichnet: Gräfin von Flandern, Herzogin von Zelle, Gräfin v. Gange, Gräfin v. S. Geran; es war die bequemste Form, den Stoff vorläufig festzuhalten; ob aber diese notizenhaften Titel geblieben wären, wissen wir nicht; findet sich doch neben der Gräfin v. S. Geran auch Der aufgefundene Sohn. [2])

Überhaupt schwankte Schiller oft in der Wahl des Titels. Wenn sich während der Beschäftigung mit dem Stoffe das Interesse an den Hauptpersonen verschob, blieb das nicht ohne Einfluss. So ging er vom Grafen v. Königsmark zur Prinzessin von Zelle über [3]). Wenn Kettner freilich behauptet, auch Luise Millerin als Titel sei gefallen, weil in der späteren Phase die Lady zu sehr in den Vordergrund trat, so geht er zu weit; wie hätte dann Don Carlos bleiben können? Thatsache ist aber, dass Schiller nachrechnete, ob Titelheld und bedeutendste Rolle übereinstimmten. Während Lessing [4]) bei

---

[1]) In Berlin wurde z. B. Othello, Statthalter in Cypern, gegeben (Vgl. Teichmanns Litterar. Nachl., hsg. v. Dingelstedt S. 350).

[2]) Stettenheim, Schillers Fragment Die Polizey, Berlin 1893, S. 55.

[3]) Kettner, Schillerstudien Progr. Schulpforta 1894 S. 1 f.

[4]) An Karl G. Lessing 10. Febr. 1772, Lachmanns Ausg. XII, S. 344.

Gelegenheit der Emilia Galotti diese Anforderung ablehnte und sich auf die Alten berief, bei denen Titelfiguren überhaupt nicht aufs Theater zu kommen brauchten, schreibt Schiller an Iffland: „Dieses zweite Stück heisst Die Piccolomini von den beiden, am meisten darin handelnden Personen", und er möchte ungern den fünften Akt für das dritte Stück aufheben, „weil dann der Titel des Stücks nicht gerechtfertigt würde, da es nicht mit den Piccolomini schlösse".[1])

Der Titelheld wäre demnach rein äusserlich betrachtet die Person, die im Stück am meisten zu thun hat; ob Spieler oder Gegenspieler, darauf kommt es nicht an, auch lassen sich diese Freytagschen Begriffe für die Schillersche Composition nicht immer verwenden; zur „Mittelgruppe", einem Begriff, den R. M. Werner [2]) einführt, würden Luise Millerin, die Braut von Messina und nach O. Ludwig [3]) selbst Maria Stuart gehören.

Es scheint, dass für den ersten Tag des Wallenstein ursprünglich allein Max als Hauptperson ins Auge gefasst war und das Stück nur „Piccolomini" heissen sollte. [4]) Der jetzige Titel fasst zwei Hauptpersonen unter ihrem Familiennamen zusammen, ebenso wie Gottsched Corneilles Horace als „Die Horatier" herausgab,[5]) oder wie Brandes „Die Mediceer" schrieb.

Merkwürdig ist, dass Schiller, der so oft zwischen zwei Namen schwanken musste, niemals sonst das Gleichgewicht herstellte und beide auf dem Titel vereinigte. Das Schäferspiel pflegte auf diese Weise seine Pärchen aufzuführen, und in der

[1]) An Iffland 15. Okt., 28. Dez. 1798. Jonas V, S. 447, 479. Trotzdem wollte Schiller den Max nicht als eigentliche Hauptperson oder Helden des Stückes betrachtet wissen. (An Körner 13. Juli 1800 Jon. VI, 171 f.)

[2]) Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Festgabe für Heinzel 1898, S. 24.

[3]) Werke, hsg. v. A. Stern u. E. Schmidt V, S. 314.

[4]) Fielitz, Studien zu Schillers Dramen S. 100. An Cotta 21. Sept. 98, Jonas V, S. 434. Schon am 30. Sept. 98 schreibt aber Schiller an Körner: „Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolominis". Jonas V, S. 437.

[5]) Deutsche Schaubühne I, S. 23. Waniek S. 398.

Tragödie war vor allem Shakespeare dafür Muster; Cronegks Olint und Sophronia, Martinis Rhynsolt und Sapphira, Ayrenhoffs Herman und Thusnelde, Unzers Diego und Eleonore, Dyks Don Carlos und Elisabeth u. a. zeigen, wie beliebt dieser Dualismus auch bei den deutschen Dramatikern des 18. Jahrhunderts war. Schiller dagegen pflegt im Titel einer Hauptfigur die anderen unterzuordnen und entspricht damit anscheinend der von Freytag aufgestellten Forderung, das Drama solle nur einen Haupthelden haben, um den sich alle Personen in Abstufungen ordnen. [1])

Damit kommen wir zur Beantwortung der Frage: Inwiefern enthalten diese Titel eine Vorbereitung des Publikums, wieso sind sie als Bühnenanweisungen zu betrachten? Mit Freytag zu sprechen, ist es eine alte Erfahrung, „dass dem Hörer nichts peinlicher wird, als Unsicherheit über den Anteil, welchen er jeder der Hauptpersonen zuzuwenden hat". Im 29. Stück der Dramaturgie tadelt Lessing aus diesem Grunde den verfehlten Titel der Corneilleschen Rodogune und im 86. Stück führt er eine Stelle Diderots über die Brüder des Terenz an: „man weiss nicht für wen man sich interessieren soll". [2])

Während der Romandichter alle Mittel in der Hand hat, seine Hauptpersonen von Anfang an als solche vorzustellen und ins rechte Licht zu setzen, ist diese Aufgabe dem Dramatiker viel schwerer gemacht. Der Name auf dem Titel muss bereits helfen; das Publikum wird auf die erste Nennung im Stück aufmerksam und sieht gespannt dem Erscheinen des Helden entgegen.

Mehr wollte Lessing nicht vom Titel: „Ein Titel muss kein Küchenzettel sein". [3]) Anders Diderot: „Darf mir der

---

[1]) Technik des Dramas. 5. Aufl. 1886. S. 261 f.

[2]) Gerade umgekehrt Mercier (Wagners Übers. S. 141): „Dasjenige Stück würde das vollkommenste seyn, in welchem man nicht erraten könnte, welches der Hauptkarakter ist". Für den Roman entwickelt Hermes eine ähnliche Theorie. E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe S. 37 f.

[3]) Hamb. Dram. 21. St. Lachm.-Muncker IX, S. 269.

Dichter von seinem Stoffe nicht so viel wissen lassen, als er für gut befindet?" [1]) Diderot bedauert sogar keinen mehrsagenden Titel für sein Stück gefunden zu haben, als „Der Hausvater". Und doch giebt er damit schon weit mehr als den Hinweis auf den Haupthelden; mit dem Charakter und seiner Stellung gegenüber den übrigen Personen des Stückes bezeichnet er die Grundbedingungen, aus denen sich die Handlung entwickelt.

Diese Art von Titel nahm Diderot für sein genre sérieux aus der Komödie herüber; seine deutschen Nachfolger teilen sich den Titeln nach in zwei Gruppen, je nachdem Beruf oder Charakter des Helden im Vordergrunde steht.

Zur ersten Gruppe gehören von Schauspielen der im direkten Anschluss an Diderot entstandene „Vormund" von Martini (1765), „Der Minister" von Gebler (1771), „Der Hofmeister" von Lenz (1774). Auch Iffland gebraucht noch einmal den Titel „Der Vormund" (1795); im allgemeinen aber zieht das spätere bürgerliche Drama bei Berufstiteln den Plural vor, so schon Lenzens „Soldaten" (1776), Ifflands „Mündel" (1784), „Jäger" (1785), „Advokaten" (1796), „Künstler" (1801), „Hausfreunde" (1805). Unabhängig von dieser Richtung steht Schiller, wenn er nach antiker Art den Chor nennt, von dem der Hauptheld sich abhebt. [2]) Er plant ein Trauerspiel, „dessen Handlung auf einer einzigen männlichen Figur beruht" [3]) und nennt es „Die Ritter von Malta", später „Die Maltheser"; in gleicher Weise hatte er bereits bei der Taufe der „Räuber" den Schwerpunkt seines Stückes verschoben. [4])

---

[1]) Theater des Herrn Diderot (Lessing) II, 334.

[2]) So hat auch Goethe einmal seinen Tancred als „Die Ritter" bezeichnet. An Schiller 22. Dez. 1800 W. A. IV, Bd. 15, S. 162.

[3]) An Iffland 19. Nov. 1800. Jonas VI, S. 245.

[4]) In dem kursächsischen Lauchstädt wurde das Stück 6 mal unter dem Titel „Carl Moor" aufgeführt, wohl aus Censurgründen, denn ursprünglich waren „Die Räuber" von Dresden aus verboten worden. Auch in Leipzig erschienen sie 1801 nach mehr als 10 jährigem Verbot als Carl Moor. Unter demselben Titel auch 1808 in Wien. Dort wurde später

Eher hätte man beim „Tell“ einen Plural erwartet, weshalb denn auch ein Rezensent vorwurfsvoll fragte, warum Schiller sein Drama nicht „Die Eidgenossenschaft“ genannt habe. [1]) Endlich ist hier noch der Plan „Die Polizey“ zu nennen; eine feste Corporation, die nicht mehr als Chor zu bezeichnen ist, giebt dem Stück den Namen, wobei auch an Hubers Heimliches Gericht und dessen Nachahmungen erinnert werden kann.

Auch zur zweiten Gruppe, die einen typischen Charakter an die Spitze setzt, hat Schiller seinen Beitrag geliefert: Der Menschenfeind. Wenn mit dem Charakter innerhalb des Stückes eine Veränderung vor sich ging, konnte der Titel diesen Verlauf der Handlung andeuten: Lessings Freigeist ging über die Bühnen als „Der beschämte Freigeist“ (zum Unterschied von Brawes Drama) [2]); Schiller taufte sein Fragment in den „Versöhnten Menschenfeind“ um.

Im allgemeinen sind dies Komödientitel; als die Aufgabe der Komödie wurde ja die Charakterdarstellung angesehen, während die Tragödie durch Handlung wirken sollte. [3]) Also hätte eigentlich das äussere Ereignis der Tragödie den Namen geben müssen, was sich aber nicht entsprechend häufig findet. Entweder das historische Faktum wird ohne den Helden genannt: Der Aufruhr zu Pisa (Hahn), Der Sturm von Boxberg (Maier), Die sizilianische Vesper (Lenz, Schiller), Die Bluthochzeit zu Moscau[4]) (früher allein als Titel des Demetrius geplant)

---

auch das Wort Verschwörung anstössig gefunden und nur der Titel „Fiesko“ zugelassen.

Burckhardt, Theat. Forsch. I, S. 44, 129.

Journal d. Lux. u. d. Moden Sept. 1801, S. 499.

Urlichs, S. 372.

Horner, Beil. z. Allg. Zeit. 1897. Nr. 123, S. 2, 4 f.

Laube, Das Burgtheater, S. 77.

[1]) Braun III, S. 390. (Kgl. priv. Zeit. v. Staats- u. Gel. Sachen, Berlin 1804). Der Rezensent d. Gött. Gel. Anz. möchte das Stück lieber „Die Befreyung der Schweizer“ nennen. Braun III, S. 402.

[2]) Hamb. Dr. 14 Stück Lachm.-Muncker IX, S. 242; auch in Mannheim trug das Stück diesen Titel (Walter).

[3]) Lenz in seinen Anm. ü. Theater S. 54 stellt diesen Satz auf den Kopf.

[4]) Kal. S. 192. Dort auch noch andere ähnliche Entwurftitel: Die Begebenheit zu Famagusta. Das Ereignis zu Verona beim Römerzug.

oder der Name der Hauptperson wird damit in Verbindung gebracht: „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua". Oder es handelt sich allein um das Schicksal des Helden: „Wallensteins Abfall und Tod" [1]), meist nur um den Tod: Klopstocks Titel „Der Tod Adams", „Hermanns Tod" und ebenso „Wallensteins Tod". Noch einfacher ist es, nach Romanart nur die Geschichte des Helden anzukündigen, wie es Goethe mit der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" und Lenz mit seinem Nebentitel „Die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi" that, oder dasselbe wird durch Leben und Tod ausgedrückt, wie bei den Shakespeareschen Historientiteln: „Life and Death of King Richard III"; so Klinger: „Pirrhus Leben und Tod" und Soden: „Leben und Tod Kaiser Heinrichs des Vierten". Von dem Leben allein spricht das versteckte Schillersche Selbstcitat „Life of Moor" [2]). Da das Wort robber jedenfalls im Wortschatz des Karlsschülers nicht fehlte, so weiss man nicht, ob es ihm missfiel oder ob der Titel wirklich einmal „Moors Leben" hiess. (1778 war „Fausts Leben" vom Maler Müller erschienen). Es würde sich dann gut die geplante Fortsetzung „Räuber Moors letztes Schicksal" anschliessen. [3])

Das Thema des Stückes konnte auch durch die Parallele zu einer bekannten Fabel genannt werden: Rousseaus Romantitel mag Lenz und Klinger zum neuen Menoza und zur neuen Arria angeregt haben. Gewissermassen gehört hierher auch „Der verlorene Sohn" als erster Titel der Räuber; hingegen verschmähte Schiller Picards Lustspiel als Die neuen Menächmen zu übersetzen und nannte es „Der Neffe als Onkel".

Hiermit war das Thema auf das einfachste, selbstverständliche gegeben, „das Sujet", wie Schiller sagt. Der Stoff hat für ihn seinen immanenten Titel; an Körner schreibt er von

---

[1]) An Iffland 15. Okt. 98 Jonas V, S. 448. Goethe citiert den dritten Teil als Wallensteins Abfall und Untergang. W. A. I, Bd. 40 S. 7. Ursprünglich sollte er nur Wallenstein heissen: an Cotta 21. Sept. 98 Jonas V, S. 434.

[2]) Goed. I, S. 162.

[3]) An Körner 3. Juli 85, Jonas I, 252. Vgl. Ramond, Les dernières aventures du jeune d'Olban.

einer Tragödie, deren Sujet er aus seiner Erzählung kenne: „Es sind die feindlichen Brüder oder wie ich es taufen werde, die Braut von Messina“. [1])

Der verlorene Sohn, Der aufgefundene Sohn, Der Hausvater, Der sich für einen andern ausgebende Betrüger sind solche Problemtitel, die Schiller einstweilen wählte unter dem Vorbehalt einer späteren Änderung. Manchmal liess er auch das Sujet stehen, zum „verlorenen Sohn“ kehrte er für die umgeschmolzenen Räuber zurück [2]), „Die feindlichen Brüder“ blieben als Nebentitel [3]) und als er bei Iffland Pate stand, taufte er dessen Stück, an den Honnête criminel (von Falbaire) und an den späteren Titel seines Sonnenwirts anklingend: Das Verbrechen aus Ehrsucht.

Der zweite Bestandteil dieses Titels giebt die treibende Kraft der Handlung an; wenn auch die Gegenkraft, wie sie in diesem Oxymoron angedeutet ist, zum Ausdruck kommen soll, so entsteht die Titelgattung, die Iffland selbst liebte. Im bürgerlichen Drama kämpfen nach Eloessers Charakteristik [4]) „die losgelösten moralischen Mächte um den Besitz des Menschen“; „Liebe und Pflicht im Streit“ war der frühere Titel (später noch Nebentitel) des Albert von Thurneisen gewesen [5]) und als Gegengabe für die Taufe seines Stückes schenkte Iffland den Namen „Kabale und Liebe“.

In ähnlicher Weise hatte früher Kaufmann über dem Klingerschen „Wirrwarr“ die Flagge „Sturm und Drang“ aufgezogen [6]), unter der späterhin die ganze Generation segeln sollte.

Vor Kabale und Liebe liegen noch weiter Plümickes „Gerechtigkeit und Grossmuth“ als Nebentitel der Miss Jenny

[1]) 9. Sept. 1802, Jonas VI, S. 414.

[2]) An Dalberg 6. Okt. 1781. Jonas I, S. 42 ff. Nach Walter II. 148 findet sich in der Mannheimer Theaterbibliothek wirklich eine Zusammenstellung der ausgeschriebenen Rollen unter diesem Titel.

[3]) Dazwischen steht der Titel: Die feindlichen Brüder zu Messina, Kal. S. 192.

[4]) Das bürgerliche Drama S. 9 f.

[5]) Holstein, D. L. D. 24, S. XXII. Ähnlich hatte der Nebentitel von Heufelds Julie geheissen: Wettstreit der Pflicht und Liebe.

[6]) Rieger I, 163.

Warton (1775) und Brömels „Gerechtigkeit und Rache“ (1783); aber erst nach Schillers Stück und vielleicht nicht ohne seine Einwirkung folgt in den neunziger Jahren die ungeheure Menge von zum Teil geschmacklosen Zusammenstellungen zweier Abstracta; ich hebe nur wenige heraus: Kotzebues „Menschenhass und Reue“ und Sodens Fortsetzung „Versöhnung und Ruhe“, Engels „Eid und Pflicht“ (früher „Die Geissel“), Zieglers „Barbarey und Grösse“, „Weltton und Herzensgüte“, Schmidts „Rechtschaffenheit und Betrug“, Brandes' „Unbesonnenheit und Irrtum“. Brandes arbeitete auch seine Mediceer als „Gerechtigkeit und Naturgefühl“ um [1]). Nach und nach handelt es sich gar nicht mehr um wirkliche Gegensätze, die Titel wurden leer und phrasenhaft, aus den zwei Abstracten konnten sogar drei werden: Bocks „Unschuld, Freundschaft und Liebe“, Goethes „Scherz, List und Rache“, bis Grabbe endlich vier Begriffe häufte.

Diese Art der Titelgebung vermag weit mehr als ein Name die Neugier des Publikums zu erregen; der oben erwähnte praktische Wert des Titels, der Hinweis auf die Hauptperson, bleibt freilich unberücksichtigt. Eine einfache Auskunft war also die Vereinigung von beidem, der Doppeltitel.

Gottsched hatte ihn verpönt, [2]) auch Lessing hatte über Voltaires Doppeltitel spöttische Bemerkungen gemacht, obwohl er selbst bei Minna v. Barnhelm mit der Strömung gegangen war. [3]) Eine gewisse Wandertruppentradition erhielt sich noch weiterhin aufrecht (vgl. Bodmers Telldramen von 1775) und wo es die Dichter nicht thaten, waren die Theaterdirektoren aus Geschäftsinteresse freigebig. [4]) Cronegks Codrus

[1]) Brandes, Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799 III, S. 343.

[2]) Deutsche Schaubühne III, S. XXII.

[3]) Nach Sonnenfels (Br. ü. d. Wiener Schaub. S. 205) hat Lessing den Nebentitel das „Soldatenglück“ beigefügt, um auch Tellheim, den eigentlichen Charakter der Charakterkomödie, zu seinem Recht kommen zu lassen. „Wenn die Hauptperson die Ehre haben muss, ihn [den Namen] dem Stücke zu ertheilen, so sollte das Stück vielleicht Minna und Tellheim geheissen haben.“

[4]) Am Ende des Jahrhunderts galten die Doppeltitel schon als marktschreierisch. Siehe Guttenbergs Münchner Theaterjournal 1800 I, S. 120: „Hat aber ein Stück von dem Dichter nach Recht, und Billigkeit, nur

wurde 1766 in Mannheim von der Porsch'schen Truppe als „Codrus, der für sein Vaterland sterbende König oder Unveränderliche Hoheit einer königlichen Seele in Glück und Unglück“ aufgeführt; [1]) Dalberg gab später dem Julius Cäsar den Nebentitel „Die Verschwörung des Brutus“; Schröder nannte Calderons Alcalden „Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch“. Besonders aber waren die Titel der Ilgnerschen Truppe berüchtigt [2]) z. B. „Minna von Barnhelm oder Der Major mit dem steifen Arme“; „Romeo und Julia oder Der unvermuthete Ausgang auf dem Kirchhof“; „Clavigo oder Das Leichenbegängniss“. Auch der Titel von Schillers erstem Stück fand bei Schikaneder und andern herumziehenden Truppen eine ähnliche Bereicherung: Die Räuber oder Der Fall des Moorschen Hauses. [3])

Die beiden Titel können zwar auch den Helden oder die Handlung doppelt bezeichnen; in weitaus den meisten Fällen handelt es sich jedoch um die Kombination von Hauptperson und „Sujet“.

So sind auch Schillers eigene Doppeltitel zu verstehen; während in „Narbonne oder Die Kinder des Hauses“ die Hauptperson später aufgegeben wurde, ist in den beiden andern Fällen das ursprünglich aufgenommene Sujet „Die feindlichen Brüder“ und „Die Bluthochzeit zu Moskau“ hinter den später gewählten Titel getreten.

Zur Vervollständigung muss noch auf eine weitere Gruppe hingewiesen werden; der Titel kann dem Theaterzettel bereits in der Angabe von Schauplatz oder Zeit des Stückes zuvorkommen.

Mit der Abstammung des Helden wird oft der Schauplatz

---

einen Titel erhalten und der Theater-Direktion fällt es ein, einen zweiten dazu zu fabricieren, so trägt dieser Uebelstand zugleich das Gepräge von den ärmlichen Spekulationen kleiner Theater an sich, welchen ihre Anschlagzettel das sind, was die Lockvögel dem Vogelsteller!“

[1]) Pichler, Chronik, d. Hof- u. Nat.-Theat. zu Mannheim S. 19.

[2]) Theater-Kal. 1783 S. 65 ff.

[3]) Horner, Die ersten Aufführungen der Jugenddramen Schillers in Wien. Beil. zur Allg. Zeit. 1897 Nr. 123 S. 2.

genannt: Prinz von Dänemark, Infant von Spanien. Dabei war unter Umständen auf die geographischen Kenntnisse des Publikums Rücksicht zu nehmen: Turandot wurde von der sächsischen Theatertruppe als „Prinzessin von Schiras“ aufgeführt; vor dem Leipziger Messpublikum aber wünschte Opitz den Titel in „Prinzessin von Persien“ verändern zu dürfen. [1]) Natürlich braucht es nicht immer der Schauplatz zu sein, Bergers Galora von Venedig spielt in Florenz, Cumberlands Westindier und Voltaires Schottländerin führen diese Titel gerade weil die Hauptpersonen aus ihrer Heimat verschlagen sind, wie denn Kotzebue in ähnlichen Fällen beide Länder nannte: Die Spanier in Peru, Die Indianer in England. Die Handlung von Goethes Mädchen von Oberkirch sollte nur in Strassburg spielen und Die Jungfrau von Orleans behält den hergebrachten Namen vom Ort ihrer Heldenthaten, der niemals der Schauplatz des Schillerschen Stückes ist; [2]) zweifelhaft ist der Student von Nassau; Schiller nahm diesen Plan auf, als er vom Selbstmord eines Studenten aus Nassau gelesen hatte. [3])

Zeitangaben auf dem Titel kommen erst wieder zu Ende des Jahrhunderts vor; die Schicksalstragödie legte später Wert auf den „Tag des Schicksals“ (Müllner), den vierundzwanzigsten und neunundzwanzigsten Februar. Das Genaueste aber in einer Verbindung von Ort und Zeit hat Kotzebue geleistet: „Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432“; und in derselben Richtung vervollständigte ein späterer Bearbeiter des Fiesco auch Schillers Titel: Fieskos Verschwörung wider die Doria im Jahre 1548. [4])

Beim Überfliegen des Bühnenrepertoires hat sich ergeben, wie weit Schiller an den meisten Titelmoden seiner Zeit Anteil hatte; trotzdem muss es gelingen, für das Charakteristische

[1]) Körner an Schiller 5. März 1802.

[2]) Jean Barnet nannte sein Stück: l'histoire tragique de la Pucelle de Dom Remy autrement d'Orléans.

[3]) Weltrich I, S. 151.

[4]) Minor II, S. 606.

seiner Titelgebung etwas Bestimmendes zu finden. „Ihr hört am Titel, dass es nicht von mir ist“, konnte Goethe bei der Ankündigung des Hofmeisters schreiben [1]); eine so tendenziöse Form des Nebentitels, die ironische Überschrift einer Abhandlung über Vor- und Nachteile der Privaterziehung, war für ihn allerdings unmöglich. Wie bereits erwähnt, setzte Goethe über beinahe alle Dramen (nicht Lustspiele) den Namen der Person, die aktiv oder passiv den Mittelpunkt der Handlung bildet; auch die Natürliche Tochter war der Teil einer Trilogie Eugenie und für die Aufgeregten ist als früherer Titel Breme von Bremenfeld bekannt.

So einfach nahm Schiller die Aufgabe nicht; er suchte Titel. Für unhistorische oder der grossen Menge nicht bekannte Stoffe war ihm ein Personenname zu blass. Dem Streben nach Farbe entspringt daher die häufige Nennung des Schauplatzes, wobei übrigens auch die rhythmische Wirkung mitgesprochen haben kann (Die Ritter von Malta, Die Jungfrau von Orleans, Die Kinder des Hauses, Die Braut von Messina). Bei aller Prägnanz liebte er ein hingeworfenes Fragezeichen, das auf die Lösung eines Geheimnisses neugierig macht (Die Braut in Trauer) [2]), und wenn nach Schopenhauer [3]) der Titel ein Monogramm des Inhaltes sein soll, so tragen die Stücke Schillers wirklich zum Teil verschlungene Initialen statt eines nüchternen Aufdruckes.

---

[1]) W. A. IV, Bd. 2 S. 158.

[2]) Den gleichen Titel trägt übrigens ein in Homes Grundsätzen der Kritik häufig citiertes Stück von Congreve, das bereits J. E. Schlegel fragmentarisch übersetzt hatte. Auch Schink begann später eine Übersetzung, der er den Titel „Hass und Liebe“ gab (Litterar. Fragmente. Graz 1785 II, 221 ff.)

[3]) Werke hsg. v. Grisebach, Bd. V, S. 534.

2. Gattung und Aktzahl.

Der vorhergehende Abschnitt hat sich allein mit den Tragödien- und Dramentiteln der Schillerschen Zeit beschäftigt, wobei die Komödien ausser Acht blieben. Es hat sich indess gezeigt, dass Titel, auf die früher allein das Lustspiel ein Anrecht gehabt hatte, auch für das ernste Drama aufkamen. Allerdings war es auch neuer Inhalt, der in die neuen Schläuche floss. In Frankreich war es Diderot, der zwischen den Polen der hohen Tragödie und der Komödie Zwischenstationen errichtete; von seiten des Lustspiels sollte das genre sérieux, von seiten des Trauerspiels die tragédie domestique et bourgeoise die Kette schliessen. [1]) Den Mustern, die Diderot selbst für die eine Gattung schuf, gab er den Namen comédie, während Lessing den père de famille und den fils naturel als „Schauspiele" übersetzte. Für die andere Art hatte Lessing selbst schon vorher einen Beitrag geliefert, nachdem er in der Theatralischen Bibliothek bereits das „bürgerliche Trauerspiel" der Engländer erwähnt hatte. [2]) Sogar Gottsched hatte sich dieser neuen Richtung nicht verschlossen und in der 4. Auflage seiner Critischen Dichtkunst für die comédie larmoyante des Nivelle de la Chaussee den Namen „bürgerliches oder adeliges Trauerspiel" vorgeschlagen. Damit hatte er sich moderner gezeigt als Joh. El. Schlegel, der nur „Handlungen hoher Personen, welche Leidenschaften erwecken" als Trauerspiele anerkannte und Handlungen niedriger Personen von derselben Wirkung unter die Komödien einreihte. [3])

Beaumarchais in Frankreich blieb ebenso wie Lessing nicht bei dem Ausdruck comédie für das genre sérieux stehen; seine „Eugénie" ging als drame in die Welt, ebenso „Die beiden Freunde". Als Mercier dann seinen Neuen Versuch verfasste,

[1]) Theat. d. H. Diderot (Lessing) II, S. 236.
[2]) Lachm.-Muncker VI, S. 6 f.
[3]) Deutsche Litt. Denkm. 26 S. 20[illegible]

war die Gattung des Dramas in Deutschland bereits reich emporgeblüht, während er in Frankreich noch darum kämpfen musste. [1]) Nach ihm sollte der ganz allgemein gefasste Begriff Drama die Form sein, in die jeder Inhalt gegossen werden könnte. „Fallt, fallt ihr Mauern, die ihr die Gattungen trennt!“ rief er aus, „der Dichter muss eine freye Aussicht in ein unermessliches Feld haben“. [2])

Es wurde in der That Bresche gelegt, und als die beiden bisher in reinlicher Trennung parallel fliessenden Ströme in einander mündeten, entstand ein Strudel, in dem die Poetik ihren Kurs nicht gleich zu finden wusste.

Auf der einen Seite suchte man das Gebiet der Tragödie zu erweitern: Sulzer will „jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung“ hierher rechnen; für ihn ist „die Tragödie von der Komödie blos durch die grössere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet“.[3]) Den Gegensatz dazu stellt Lenz dar; er biegt seine innerlich tragischen Stoffe zu glücklichen Schlüssen um und nennt sie Komödien; aber auch für bluttriefende Themata vermeidet er das Wort Tragödie; entweder sucht er das alte „Haupt- und Staatsaktion“ [4]) hervor oder er greift auf das Gebiet einer anderen Kunst hinüber: Die sizilianische Vesper, ein historisches Gemälde. Gemälde ist dabei ein indifferenter Begriff, denn auch die Komödie nennt er ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft,[5]) und die tragikomischen „beiden Alten“ gehören zu den ersten „Familiengemälden“.

---

[1]) Mercier, Neuer Versuch (Wagner) S. 143. Überhaupt galt im Auslande das rührende Drama als specifisch deutsche Gattung, Tieck, Krit. Schr. IV, 237.

[2]) Neuer Versuch S. 139.

[3]) Theorie der schönen Künste 1771 II, 1169. Er hätte sich dabei auf Lessing berufen können. (Hamb. Dram. 55. Stück. Lachm.-Muncker X S. 15.)

[4]) Graf Heinrich, Dram. Nachl., hsg. v. Weinhold. Trauerspiel und Staatsaktion werden in den Anmerkungen übers Theater S. 52 gleichgestellt.

[5]) Selbstrezension des Neuen Menoza in d. Frankf. gel. Anz. 11. Juli 1775.

[illegible] Menschen ein „Schauspiel" [illegible] Wirkungen [illegible]. [illegible] Jahren auf [illegible] Nathan [illegible] Bezeichnung gewählt „Dramatisches Gedicht".

[illegible] seinem ersten [illegible]. Wenn er [illegible] Trauerspiel überging, [illegible] Wechsel notwendig [illegible] Repertorium das [illegible] Bühnen- [illegible] umgekehrt [illegible] dies [illegible].

[illegible] der Terminologie [illegible] könnte [illegible] Entwickelung ergeben [illegible] mit dem [illegible] aber an eine [illegible] Schauspiel. Damit [illegible] späteren Terminologie [illegible] Goethe [illegible] Rücksicht auf die [illegible] erst [illegible] Wallenstein [illegible] gehen [illegible] Komplex heisst „dramatisches Gedicht".

Ebenso [illegible] den Don [illegible] selbst in [illegible] herausgewachsen

[1] [illegible] Lessing [illegible]

[2] [illegible] 184.

[3] [illegible] Das dritte Stück [illegible] Wallenstein [illegible] Tragödie [illegible] die Piccolomini [illegible] Schauspiel [illegible] Lustspiel heissen."

war, hatte Schiller hier wieder unschlüssig gestanden. Er musste vor der Kritik auf der Hut sein, die sich auf jede zu anmassend klingende Bezeichnung gestürzt hätte; denn, hatte Lessing die Methode aufgebracht, bei Besprechungen mit Titel und Charakter des Stückes zu beginnen, so waren ihm Nachahmer erstanden, bei denen pedantische Haarspalterei zur Manier wurde. H. L. Wagner wollte darum nachträglich seine Kindermörderin nur „fürs Cabinet" geschrieben haben [1]; Schiller leugnete bei den Räubern von vornherein den Gedanken an eine Aufführung ab und entschuldigte seine freie Technik in der Vorrede als die eines dramatischen Romans. Den Dom Carlos nun nennt zwar die Vorrede in der Rheinischen Thalia bereits auf der ersten Zeile eine „Tragödie" und spricht von der Möglichkeit, dass gewinnsüchtige Schauspieldirektoren das Stück vor der Zeit auf ihr Theaterschaffot schleppen würden; im dritten Heft der Thalia aber wird alles ängstlich zurückgenommen; das Familiengemälde aus einem königlichen Hause ist kein Theaterstück. Wenn Schiller sich endlich für die Bezeichnung des Lessingschen Nathan entschied, so scheint er damit den Begriff der Unaufführbarkeit zu verbinden [2], denn die Bühnenbearbeitungen heissen wieder „Trauerspiel".

Die späteren Dramen besitzen die Bühnenform; auch in der Benennung fühlt sich Schiller nunmehr sicher und wenn in den Titellisten die Polizey als Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel begegnet, so ist dieser Wechsel in völligen Verschiedenheiten des Planes begründet. [3]

Die antik-französischen und deutschen Bezeichnungen sind für Schiller im Wesentlichen gleichbedeutend. In den Entwürfen der Maltheser wechselt Tragödie und Trauerspiel; in seinen Briefen und theoretischen Schriften zieht er Tragödie vor; im Druck tragen die Stücke dafür meist die deutsche

[1] Vorrede zu Evchen Humbrecht; E. Schmidt, Wagner 2. Aufl. S. 96.

[2] Nathan der Weise konnte nach Döbbelins missglücktem Versuch (1783) als unaufführbar gelten. E. Schmidt, Lessing 2. Aufl., II. S. 415. Im Jahre 1801 wurde in Magdeburg und Weimar die Bühne dafür erobert. Friedr. Ludw. Schmidt, Denkwürdigkeiten, hsg. v. Uhde I, 84 ff.

[3] Stettenheim, Schillers Fragment Die Polizey S. 39.

Benennung und als er bei der Jungfrau von Orleans einmal eine Ausnahme macht, hat er deshalb gleich einen Rezensenten auf dem Hals, der hinter dem „zweydeutigen“ Wort Tragödie etwas sucht. [1])

Die Tragödie erfordert den tragischen Tod des Helden: so weit hatten sich nach der Verwirrung der siebziger Jahre die Begriffe wieder geklärt: Stella wurde 1805 aus dem Schauspiel zum Trauerspiel; Wilhelm Tell wurde im Gegensatz zum Bühnen-Fiesco, obwohl auch er eine wichtige und pathetische Handlung darstellte, Schauspiel [2]) genannt, und ebenso hiess Torquato Tasso, der unserem modernen Gefühl, wenn auch nicht unbestritten, als Trauerspiel gilt. Von den Romantikern scheint dann der Vers als die der Tragödie notwendig eigene Form angesehen worden zu sein; danach klingt es wenigstens, wenn A. W. Schlegel den Italienern empfiehlt, ihre Tragödien zum Teil in Prosa zu schreiben und dann historische Dramen zu nennen. [3]) — Zwischen Drama und Schauspiel mag eine kleine Verschiedenheit des Gebrauches festgestellt werden; als Charakter einzelner Stücke kommt Drama im Laufe des Jahrhunderts immer mehr ab (nur als lyrisches Drama, Monodrama, Duodrama hält es sich); in der Poetik dagegen bewahrt es den besonderen Inhalt, den es durch Beaumarchais und Mercier empfangen hatte. Bis auf Euripides führen Goethe und Wilhelm von Humboldt diese Gattung zurück: „es sind mehr menschliche Leidenschaften und Gesinnungen; es ist nicht mehr die tragische Furcht und der Schrecken, es ist mehr Rührung“. [4]) Goethe selbst hat die Aufgeregten ein politisches „Drama“ genannt, ohne damit gerade diese Definition ganz zu erfüllen; als typisches Beispiel der Gattung, die das Unauflösliche durch Rührung beiseite bringt, führte er selbst Kotzebues „Schauspiel“ Menschenhass

[1]) Braun III, 275.

[2]) In einem etwa aus dem Jahre 1802 stammenden Titelverzeichnis steht auch der Tell als Tragödie. Kal. S. 192. Kettner, Schillerstudien, Progr. Schulpforte 1894 S. 2.

[3]) Werke V, S. 368.

[4]) Goethes Briefw. m. d. Gebr. Humboldt (Bratranek) S. 77, 111.

und Reue an; auch Schillers Menschenfeind und Die Kinder des Hauses wären in diesem Sinne Dramen geworden.

Sie heissen „Schauspiel“, [1]) ebenso wie die ersten Räuber und Wilhelm Tell. Anderen zeitgenössischen Dramatikern war diese umfassende Bezeichnung zu allgemein. Das von Klopstock aus dem Tacitus hervorgesuchte fremdartige Wort Bardiet übersetzte Babo für seine Römer in Teutschland als „dramatisches Heldengedicht“; ein „heroisches Schauspiel“ [2]) nennt er die Strelitzen; ebenso hatte Thamos, König v. Aegypten von Frhr. v. Gebler „heroisches Drama“ geheissen. Wenn darin die Absicht lag, einer Verwechslung mit dem bürgerlichen Drama — dem Drama schlechthin — auszuweichen, so wollte auch dieses wiederum nichts mit dem historischen Schauspiel zu thun haben und drückte seinen Verzicht auf grosse Handlung mit dem Wort „Gemälde“ aus. Aus der Poetik der Schweizer [3]) hatte Lenz diese Bezeichnung übernommen; auf Die beiden Alten folgt das „Familiengemälde“ Nicht mehr als sechs Schüsseln von Grossmann und das „bürgerliche Familiengemälde“ Der Vetter aus Lissabon von Schröder. Wenn Iffland danach ein „ernsthaftes Familiengemälde“ [4]) schrieb, so setzte er offenbar Familiengemälde gleich Komödie, indessen bedeutet das Wort schliesslich dasselbe, was Goethe und Humboldt mit „Drama“ ausgedrückt hatten; so nennt A. W. Schlegel die Elektra des Euripides ein „Familiengemälde in der heutigen Bedeutung des Wortes.“ [5])

---

[1]) Den versöhnten Menschenfeind allerdings bezeichnet Schiller in der Thalia als Trauerspiel, obwohl Titel und Exposition auf guten Schluss deuten. Körner dagegen spricht vom Schauspiel.

[2]) Dryden wollte das „heroische Schauspiel“ als neue Gattung erfunden haben. A. W. Schlegel, Werke VI, S. 359.

[3]) Servaes, Die Poetik Gottscheds u. d. Schweizer Qu. u. F. LX S. 73 ff. Weinhold, Die sicilian. Vesper, Einl.

[4]) Verbrechen aus Ehrsucht, Mannheim 1784.

[5]) Werke V, 161. Auch Schiller stellt Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und die beliebten Familiengemälde zusammen Goed. X, 154.

Schiller. der die Räuber als das Gemälde einer verirrten grossen Seele ankündigte, den Menschenfeind als Charaktergemälde und den Don Carlos zweimal als Familiengemälde ausgab (das eine Mal war es ihm kaum ernst damit), [1]) dachte dabei nicht, diesen Ausdruck als Untertitel zu gebrauchen. Bei anderen Dramatikern dagegen findet nach Lenz das „historische Gemälde“ [2]) weitere Pflege; Mercier schrieb in Frankreich sein Portrait de Philippe II; in Deutschland gehören hierher das „historische Gemälde“ Graf Peter der Däne von Fr. v. Kleist, das „romantische Gemälde“ Johanna von Montfaucon von Kotzebue und Sodens „historisch-romantisches Gemälde“ Franz von Sickingen, bis die Schicksalsdramen sogar ein „Schaudergemälde“ als Titel hervorbrachten. [3])

Bei dem neutralen „Gemälde“ treffen also bürgerliches und heroisches Drama, die sich hatten aus dem Wege gehen wollen, wieder zusammen; da jedoch das metaphorische Wort einen Zusatz erforderte, blieb die Scheidung leicht möglich.

Angefangen hatte man mit diesen Zusätzen noch vor Aufkommen des Dramas bei dem Trauerspiel: Cronegk hatte ein „Christliches Trauerspiel“ geschrieben, eine tragédie sainte im Gegensatz zur antikisierenden französischen Tragödie, der er in seinem ersten Stücke gefolgt war. Das „bürgerliche“ Trauerspiel suchte einen ähnlichen Gegensatz, und nachdem

[1]) Minor II, S. 543.

[2]) Die Bezeichnung soll nebenher — ebenso wie sie Schiller für den Don Carlos angewandt hatte — als Entschuldigung für eine freiere dramatische Form dienen; Kotzebue spricht dies deutlich im Vorbericht zu Gustav Wasa und Bayard aus: „Nicht als eigentliche Schau- oder Trauerspiele, bitte ich den Leser und Beurteiler diese beiden Werke zu betrachten; sondern als historisch-dramatische Gemälde“. Auch beim Wallenstein schreibt Schiller an Goethe (18. Nov. 1796, Jonas V, 113), wenn der Stoff die Qualifikation zur Tragödie nicht besitze, wolle er ihn trotzdem nicht aufgeben, sondern wenigstens ein würdiges dramatisches Tableau daraus machen. Schon in den Rhein. Beitr. z. Gelehrsamkeit 3. Heft. 1. März 1779 S. 192 heisst es: „Unter historischen Gemälden scheint man gemeiniglich nichts mehr zu verstehen, als in Gespräche übersezte einzelne Auftritte und besondere Lagen aus der Geschichte, welche diser Art von Vergegenwärtigung fähig sind“.

[3]) Freisleben, Schaudergemälde aus der wirklichen Welt. Leer 1828.

einmal die Stände auf der Bühne ihre Rolle spielten, konnte ein „militärisches Drama“ [1]) entstehen, ein „ländliches Schauspiel“ [2]), ein „ländliches Familiengemälde“ [3]), ein „Künstler-Schauspiel“ [4]), ein „Ordensgemälde“ [5]) und dazwischen eine Menge von „Ritterschauspielen“. [6]) Wenn der Götz auch „vaterländische Stücke“ nach sich zog, so war damit bereits eine Tendenz ausgesprochen; einen Schritt weiter ging Schiller, indem er das „republikanische [7]) Trauerspiel“ Fiesko schrieb; er suchte darin eine gewisse Fühlung mit dem Publikum, wenn auch nicht so intim, wie Goethes (und nach ihm Klingers) [8]) „Schauspiel für Liebende“; Tieck nennt einmal diesen Untertitel einen ungenügenden Prolog. [9])

Mit Hinweisen auf den Inhalt des Stückes kann sich auch im Untertitel eine Vorbereitung auf Schauplatz und Zeit verbinden. Die Bezeichnung Ritterschauspiel weist in das Mittelalter; noch deutlicher waren Bezeichnungen, wie „ein Denkmal der Barbarey des dreyzehnten Jahrhunderts“ [10]) oder ein „Schauspiel aus den Zeiten des Faustrechts“. [11])

---

[1]) Arno, ein militärisches Drama v. Babo 1776. Eine Aufzählung der mannichfaltigsten Untertitel bei Koberstein Gesch. d. d. Nationallitt. 5 Aufl. III, S. 400.

[2]) Walder. ein ländliches Schauspiel mit Gesang v. Gotter.

[3]) Die Jäger, ein ländliches Familiengemälde von Iffland. Zach. Werner schwankte später für seinen 24. Februar zwischen „Trauerspiel“ und „ländlichem Familiengemälde“ Teichm. S. 331.

[4]) Lenz, Katharina von Siena, Dramat. Nachl. (Weinhold) S. 144.

[5]) Zach. Werner, Die Templer auf Cypern.

[6]) So nannte Goethe selbst 1809 seine zweiteilige Bühnenbearbeitung des Götz.

[7]) In der Bühnenbearbeitung blieb das aufreizende Attribut weg. Übrigens suchte Schiller hierin vergebens mit dem Mannheimer Publikum Fühlung: 5. Mai 1784 an Reinwald: „Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung — ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fliesst kein römisches Blut“.

[8]) E. Schmidt, Lenz und Klinger S. 81.

[9]) Ges. Schr. v. Lenz I, Einleit. S. XXXIV.

[10]) Kotzebues, Adelheid v. Wulfingen 1789.

[11]) Ziegler, Die Pilger 1792. Mathilde, Gräfin v. Giessbach.

Während „vaterländisch" die Bezeichnung für auf dem Heimatboden spielende Stücke war, wurde der exotische Schauplatz, ebenso wie die fernliegende Zeit, durch das Wort „romantisch" ausgedrückt. Es war, wie A. W. Schlegel sagt, [1]) die Fratze des Romantischen, die an diesen in Peru, Kamtschatka oder der Ritterzeit spielenden Rührstücken die Menge anzog; und so wurde „auf hundert Komödienzetteln der Name Romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet und entweiht".

Mit einer anderen Absicht, als Kotzebue, gebrauchte Schiller dieses Beiwort; bei der Jungfrau von Orleans war es ihm darum zu thun, das Publikum für das wunderbare Eingreifen einer höheren Macht gläubig zu stimmen.

Für eine weitere Aufgabe des Untertitels hielt es die französische Tragödie, die Form des Stückes anzugeben: en cinq actes et en vers lautete die gebräuchliche wenig logische Zusammenstellung. Als nun im Laufe des Jahrhunderts die Prosa in Deutschland zur Regel wurde, kam diese Bezeichnung ab. Ayrenhoff war einer der Letzten, die daran festhielten; [2]) alleinstehend blieb später Kotzebues Versuch, mit der Einführung des Verses auch diese Ankündigung wieder anzubringen: „Gustav Wasa, ein Trauerspiel in Jamben". [3]) Diese beiden Dichter treffen übrigens zufällig auch in einem anderen Punkte zusammen; Ayrenhoff macht lange vor Schiller, Kotzebue im gleichen Jahre [4]) mit der Braut von Messina den Zusatz „mit Chören"; bei beiden handelt es sich um allgemeine Gesänge. „Hier gewiss Chöre, nicht der Chor, wie bei den Griechen", sagte indessen Tieck auch von dem Schillerschen Stück. [5]) Zwischen Ayrenhoff und Kotzebue liegen die

[1]) Werke Bd. VI, S. 432.

[2]) Herman und Thusnelde, Trauerspiel in Versen. Thumelicus oder Hermans Rache, Trauerspiel in Prosa mit Chören.

[3]) So wenigstens auf dem Wiener Theaterzettel. Laube, Burgtheater S. 79.

[4]) Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432.

[5]) Krit. Schr. II, S. 347.

Stolbergschen „Schauspiele mit Chören“, Erneuerungen der Antike, die auf Schiller nicht ohne Eindruck blieben. [1])

Als Schiller zuerst an die Einführung des Chores dachte, wollte er auf die Akteinteilung verzichten und fragte Goethe, woher denn diese Einrichtung überhaupt stamme. [2]) Die Regel geht auf die ars poetica zurück. Wieland aber [3]) sah darin nur einen Scherz des Horaz, dass er die Regel, „die der elendeste Stümper so gut beobachten kann, als ein Äschylos“, als eine Sache von der ersten Wichtigkeit behandelte. Vorher hatte schon Joh. El. Schlegel über das Recept des Abbé von Aubignac, der den Akt schlechthin als cinquième partie du Poème dramatique definierte, gespottet: „Die allerleichteste Art, ein Stück von gegebener Grösse in 5 Aufzüge zu theilen ist, wie man eine Linie in 5 Theile schneidet. — Der Poet nimmt sich vor eine gewisse Anzahl Verse zu machen und wenn er den 5 ten Theil davon fertig hat, nennet er es Aufzug. [4]) Ähnlich hatte in der That Gottscheds ernstgemeinte Regel gelautet. [5]) In Frankreich nennt erst Mercier das Gesetz lächerlich, das jedes Theaterstück in fünf Akte zwingen will; seine eigene Produktion weist 3, 4 und 5aktige Dramen auf; nur der Philippe II. hat 52 Scenen und keine Akteinteilung. Dieses Stück ist aber nicht, wie man annehmen sollte, [6]) für die Bühne unmöglich; die vier Schauplatzangaben beginnen jedesmal: le théatre represénte . . . , das Ganze besteht aus sechs Scenenkomplexen auf gleichem Schauplatz, die Mercier vielleicht nur deshalb nicht Akt zu nennen

---

[1]) Schiller an Körner 15. Nov. 1802, 7. Januar 1803, Jonas VI, 428, VII. S. 2.

[2]) An Goethe 8. Dez. 93. Jonas V. S. 296.
Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas II, S. 486.

[3]) Wieland, Horazens Briefe aus dem Lat. übers. Leipzig 1790 S. 204.
A. W. Schlegel, Werke VI, S. 27.

[4]) D. L. D. 26 S. 40.

[5]) Crit. Dichtk. (1730) S. 571.

[6]) Neuer Versuch (Wagner) S. 334 f. Es darf nicht missverstanden werden, wenn Minor II, 477 von der „monströsen Form von 52 Scenen ohne jeden Abschnitt“ spricht.

wagte, weil er nicht über die Fünfzahl hinausgehen wollte. Einen Scenenwechsel innerhalb des Aktes gestattet er ja nicht. Aber „auf dem deutschen Theater geht alles an", [illegible] in dem sechsaktigen Triumph der Empfindsamkeit [1]) und Merciers Übersetzer Wagner streckte als doktrinärer Revolutionär seine eigenen Stücke in ein sechsaktiges Schema.

In die gleiche Lage kamen die Shakespearebearbeiter, aber gezwungener Weise. Wenn Schröders zweite Hamletbearbeitung [2]) und Dalbergs Julius Cäsar sechsaktig erschienen, so war daran keine Verschiebung des Aufbaus schuld, sondern ein bühnentechnischer Grund: Verwandlungen, die nicht auf offener Scene zu bewerkstelligen waren. Da der Vorhang innerhalb eines Aktes nicht heruntergiug, war das Publikum gewöhnt an seinem Fallen die Zahl der Aufzüge nachzurechnen. Solange der Vorhang auch zwischen den Akten nicht fiel, war die Angabe der Aktzahl auf dem Theaterzettel überhaupt nicht notwendig; in der That scheint sie erst später aufgekommen zu sein; Friedr. Ludw. Schmidt [3]) nennt 1750 als das Jahr.

Aus der Identität von Akt (Abhandlung, Handlung) und Aufzug entwickelte sich nun eine vorübergehende Bedeutungsverschiedenheit; während Aufzug die Bezeichnung für die äusserlich sichtbaren Einschnitte wurde, bedeutete Akt nach wie vor die innere Gliederung. Gemmingen konnte so weit gehen, das eine dem anderen unterzuordnen; sein „deutscher Hausvater" ist in der ersten Ausgabe in fünf Akte eingeteilt, von denen die ersten vier aus je zwei Scenen bestehen. Zwischen diesen „Scenen" durfte der Vorhang nicht fallen. Die dritte Ausgabe setzt dagegen statt Scene „Aufzug" ein, und stolz auf diese Neuerung hält sich nun der Dichter für berechtigt, den Vorhang neunmal fallen zu lassen. [4]) Dasselbe Verfahren beobachtete die Mannheimer Bühne bei der

[1]) W. A. I Bd. 17, S. 63.

[2]) Litzmann, Schröder II, S. 202f.

[3]) Almanach 1809, S. 56.

[4]) D. Nat. Litt. 139, 1 S. 14. Flaischlen, Gemmingen S. 39 f. Übrigens gestand die Kritik dieses Auskunftsmittel nicht allgemein zu,

Aufführung der Räuber; „der Vorhang fiel zweimal zwischen den Scenen . . . und so entstanden sieben Aufzüge" berichtet Schiller selbst [1]; das Mannheimer Bühnenmanuskript spricht von sieben Handlungen, der Schwansche Druck des Trauerspiels dagegen behält die fünf Aufzüge bei.

Der gleiche Gegensatz zwischen Dichtung und Theaterbearbeitung begegnet uns noch bei zwei späteren Stücken Schillers. Die Hamburger Bühnenbearbeitung des Don Carlos nennt der Dichter in einem Brief an Schröder siebenaktig; das von Möller [2]) herausgegebene Hamburger Manuskript hat zwar nur fünf Akte, aber trotzdem lassen sich die beiden Einschnitte erkennen, die ein Fallen des Vorhanges bedingen: IV, 4 beginnt mit einer Situation (König, vor ihm die Infantin); in V, 7 bleibt Posas Leichnam auf der Bühne; beidemale also kann sich der Dekorationswechsel nicht ohne weiteres bei offener Bühne vollziehen. [3]

An der sechsaktigen Zusammenziehung des „Wallenstein" für das Mannheimer Theater [4] war Schiller unbeteiligt; dagegen ging nach seiner Einrichtung die „Jungfrau von Orleans" sechsaktig über die Bühne. Und eigentlich hat die Bühnenausgabe hier sogar recht; schon bei der Ausarbeitung des Planes hatte Schiller geklagt, dass sich der Stoff nicht in wenig grosse Massen ordnen wolle und dass er ihn in Absicht auf Ort und Zeit in zu viel Teile zerstückeln müsse [5]; die Scene in Dom

siehe Reichards Theater-Journal für Deutschland St. XXI S. 39. Frh. v. Drois, Dramaturgischer Versuch über den teutschen Hausvater.

[1]) Goed. II, S. 373.

[2]) 18. Dez. 86. Jonas I, 320. Merkwürdigerweise plante Sch. damals eine Buchausgabe in neun Akten.

Möller, Studien zum Don Karlos, Greifswald 1896. Dazu Elster, Anz. f. d. Alt. 24, S. 193.

[3]) Auf den zweiten Einschnitt weist auch noch eine Stelle in dem späteren Brief an Schröder (4. Juli 87, Jonas I, S. 349) hin: „oder Sie lassen den Vorhang mit Albas letzten Worten fallen: Ich gebe Madrid den Frieden — und ziehen ihn mit der Scene auf, wo er mit Feria zurückkommt. Schade aber für Lermas letzte Scene mit Carlos".

[4]) Walter II, S. 155. Kilian, Der einteilige Theaterwallenstein, Berlin 1901, S. 36.

[5]) An Goethe 26. Juli 1800, Jonas VI, S. 176.

Remy ist nun nicht wie Wallensteins Lager ein vorkomponierter Prolog, sondern ein aus Überfluss an Stoff abgestossener erster Akt ebenso wie das später geplante Demetriusvorspiel, das „bald dem Wallensteinschen, bald dem Orleanischen ähnlich sein sollte“ [1]). Das eine (von der Orleans'schen Art) wäre jedenfalls die Scene in Sambor gewesen; als das andere fasse ich die Landbotenscene im Wirtshaus auf („diese Scene dient der Hauptscene zum dramatischen Prologus“) [2]); beide gehören in den Entwürfen noch dem ersten Akte an.

Indem Schiller solche Amputationen vornahm, erkannte er das Gesetz der Fünfzahl an; wo sich die Einteilung nicht von selbst ergab, erreichte er sie durch Kunstgriffe; nachdem die Teilung des Wallenstein vollzogen ist, schreibt er an Goethe über das letzte Stück: „Ich habe es endlich glücklicher weise arrangieren können, dass es auch fünf Akte hat“ [3]).

Nach Freytags Technik des Dramas sollte sich jeder Stoff unter den Händen des Dichters von selbst in fünf Teile zerlegen; Anatomie der Tragödie ist das Wort, das Henke ungefähr zur gleichen Zeit schuf. Für Schiller, aus dem dieser Satz zum guten Teil abstrahiert ist, mag er meistens zutreffen; es ist keine Tüftelei, wenn man aus dem Zweitagewerk Wallenstein noch die fünf Akte der ersten Konzeption ersehen will [4]). Auch in den zwei Stücken, die nach antikem Muster die Akteinteilung überhaupt verschmähen, finden sich solche Spuren. Eine von den ersten Aufzeichnungen zu den Malthesern spricht von dem Chor zwischen dem IV. und V. Akt [5]) und auch die „Braut von Messina“ gliedert sich durch Verwandlung der Dekoration in fünf Teile. Auf dem Theater wurden aber ihrer Kürze halber der zweite und dritte Abschnitt vereinigt; in Weimar wurde das Stück als „Trauerspiel mit drey Pausen“ aufgeführt und das Hamburger Theater-

---

[1]) Tag- und Jahreshefte 1805. W. A. I, Bd. 35 S. 191.
[2]) Dram. Nachl. I, S. XXI, LXVI, 111, 128 ff, 168.
[3]) 7. März 1799. Jonas VI, S. 17.
[4]) Bellermann II, S. 51 ff.
[5]) Dram. Nachl. II, S. 2.

manuskript brachte die Einteilung in vier Akte auf, die in die meisten späteren Ausgaben überging.

Als Bühnenpraktiker also legt Schiller auf die Aktzahl keinen Wert; ihm gilt ein ähnliches Zweckmässigkeitsprinzip, wie es Gottsched und später Sulzer ausgesprochen hatten: eine ohne Unterbrechung fortlaufende Handlung würde die Zuschauer ermüden [1]; für den inneren Aufbau dagegen ist ihm die von Gottsched gedankenlos nachgesprochene Regel des Horaz wesentlich:

Neve minor quinto neu sit productior actu
Fabula.

---

3. Personenverzeichnis.

Unter den Personenverzeichnissen der Schillerschen Dramen nimmt das des „Fiesko" eine Sonderstellung ein. Das Bestreben, von vornherein mehr anzugeben, als Namen, Stand und Beziehungen der Personen, geht wohl im Keim auf Diderot zurück. In der Abhandlung Von der dramatischen Dichtkunst, die er an seinen Hausvater angehängt hat, finden sich Mitteilungen, in welchem Costüm die Personen bei einer etwaigen Aufführung auftreten sollten [2]. Als Vorschriften für die Schauspieler waren diese Bemerkungen von Wert, aber sie brauchten nicht in die Hände des Publikums zu gelangen; trotzdem lag es zu nahe, sie im Druck mit dem Personenverzeichnis zu verbinden, und Beaumarchais that diesen Schritt. In der „Eugenie" schickt er, abgesondert von der Rubrik Acteurs ein zweites Personenregister voraus mit der Überschrift: Habillement des personnages suivant le costume de chacun en

---

[1] Crit. Dichtk. S. 570. Theorie d. schönen Künste I, S. 168 ff.

[2] Theater des Herrn Diderot (Lessing) II, S. 281 ff. Das bürgerliche Drama übernahm die genaue Beobachtung des Äusseren vom englischen Roman; andererseits näherte sich dieser dem Drama, indem er Personenverzeichnisse voranstellte, z. B. Richardsons Grandison.

Angleterre [1]); in den „beiden Freunden“ findet sich ohne Kostümvorschriften hinter den Namen eine kurze Charakteristik z. B. homme vif, honnête, franc et naïf; der „tolle Tag“ vereinigt beides: Caractères et habillements de la pièce.

Abgesehen davon, dass schon im Titel Andeutungen über Äusseres, Kostüm, Charakter des Helden enthalten sein konnten („Der Mohr von Venedig“, „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“, „Nathan der Weise“), wird eine Geschichte des Theaterzettels zeigen, wie sich schon seit früher Zeit derartige Angaben gelegentlich in das Personenverzeichnis einschlichen. Ben Jonson z. B. giebt einmal ein zweites Personenverzeichnis: The character of the persons [2]), und Molière beschreibt genau das Kostüm seines Malade imaginaire; in Deutschland finden wir eine Kostümbeschreibung als Zuthat des Bearbeiters Kormart zu Corneilles „Polyeucte“; später in den Personenverzeichnissen der Wiener Staatsaktionen [3]); auch Lessings „Dame in Trauer“ ist schliesslich eine Kostümvorschrift [4]).

Der Charakter einer Person wird bei Weisse bezeichnet:

„Richard der Dritte, Protector von Engelland, der sich aber durch seine Ränke auf den Königlichen Thron erhoben“

und ähnlich heisst es in Lenzens Sicilianischer Vesper:

„Johann von Procida, ein übelgesinnter Sizilianer“.

Noch weiter geht Lenz in „Die Freunde machen den Philosophen“, wo er ganz Nebensächliches beifügt:

„Strephon, ein junger Deutscher, reisend aus philosophischen Absichten.

Don Alvarez, ein Grand d'Espagne, ursprünglich aus Granada, der nicht lesen und schreiben kann“.

---

[1]) In einer deutschen Übersetzung der „Eugenie“ o. O. 1768 fehlt dieses Verzeichnis. Im gleichen Jahre 1767 wurde das Personenverzeichnis der Eugénie von Voltaire in „Le Dépositaire“ nachgeahmt. Hinter einzelne Personen hatte bereits das Verzeichnis der „Nanine“ (1749) die kurze Charakteristik gesetzt.

[2]) In Every man out of his humour, ähnlich in The new inn.

[3]) Karl Weiss. Die Wiener Staatsaktionen S 71, 72 f.

[4]) Eine noch genauere teilt Laube aus einem alten Wiener Theaterzettel mit: „Emilia, eine junge Wittwe in tiefer Trauerkleidung mit einem Schleyer über den Kopf“. (Burgtheater S. 24).

An Stelle von diesen launenhaften Beispielen novellistischen Charakters [1]) findet sich die volle Konsequenz bei zwei deutschen Nachfolgern Beaumarchais', die ungefähr zu gleicher Zeit auftreten. Wagners „Evchen Humbrecht" (1779) ahmt das Kostümverzeichnis der Eugenie mit peinlich genauer Beschreibuug der Strassburger Trachten nach; der andere ist Gemmingen (1780) in der dritten Ausgabe seines „Deutschen Hausvaters" [2]), wo das Kostüm kurz abgethan wird und die Charakteristik der Personen weit wichtiger ist. Dann folgt chronologisch der „Fiesko", darauf erst der „tolle Tag" (1784) und weitere deutsche Nachahmungen in Gotters „Erbschleichern" (1789) und Kotzebues „Octavia" (1801), wo es sich wiederum lediglich um Kostümangabe, in Zschokkes „Abällino" (1795) und „Julius von Sassen" (1796), wo es sich um die Charakteristik handelt.

Die Anregung für das Personenverzeichnis des Fiesco ist also wohl bei dem deutschen Hausvater zu suchen; nur fügt Schiller noch Alter und Äusseres hinzu. Während nun Wagner und Gemmingen erst in späteren, ausdrücklich der Bühne gewidmeten Bearbeitungen diese Angaben machen, stehen sie bei Schiller im ersten Druck und fallen in der Bühnenbearbeitung weg; es wäre aber falsch, daraus die Bestimmung für den Leser zu folgern; die lakonische Imperativform, die zu den ganz subjektiv gehaltenen Bemerkungen Gemmingens kontrastiert, beweist das Gegenteil. Eine richtige Teilung nimmt der Druck der Bühnenbearbeitung in der Augsburger Deutschen Schaubühne [3]) vor, mit dem Schiller nichts zu thun hat. Der für das Publikum bestimmte Theaterzettel geht voraus; die Vorschriften über Maske und Kostüm sind losgelöst und am Schlusse des Stückes beigefügt. Diese Teilung gilt auch hier; alle für die Schauspieler bestimmten Angaben sind erst später zu behandeln.

---

[1]) Man darf darin vielleicht manchmal Rudimente des Entwurfes sehen; so gab z. B. Lessing in den Entwürfen gern eine vorläufige Charakteristik der Personen. (Lachm.-Muncker III, S. 252, 262, 299, 323).

[2]) Flaischlen, Gemmingen S. 92.

[3]) Varianten teilweise bei Goed. III als C mitgeteilt.

Zeitpunkt des Personenverzeichnisses. Die erste Frage ist: Welchen Punkt in der Entwicklung des Stückes fasst das Personenverzeichnis ins Auge? Steht es gerade an der Schwelle oder verrät es bereits Veränderungen, die erst innerhalb des Stückes geschehen und enthüllt es Thatsachen aus der Vergangenheit, die zu Beginn der Handlung noch niemandem bewusst sind? Das Publikum kann mit der Gesamtheit der Personen des Stückes auf die gleiche Stufe der Unwissenheit gestellt, es kann mit den Geheimnissen einzelner Personen vertraut gemacht, es kann auch bereits zur Allwissenheit des Dichters erhoben werden.

Zum Teil wird ein Unterschied schon aus den Gattungen hervorgehen; komische Situationen werden erzielt durch den Kontrast zwischen dem eingeweihten Zuschauer und den handelnden Personen, die ahnungslos im Dunkeln tappen; man kann also Diderots Wort wiederholen, die Exposition der Komödie müsse gewissermassen schon im Anschlagzettel (dans l'affiche) gegeben sein [1]. Eine tragische Komödie freilich wie Lenzens „Neuer Menoza“, wo die Geschwister wie die Paare im Contretanz ausgewechselt werden, musste auf Überraschung des Zuschauers ausgehen. Ebenso erfordert die Anlage des Dramas zumeist, dass sich vor dem Publikum die Wahrheit erst langsam entschleiere. Nach Lessing wollen freilich nur die Franzosen und vor allem die Italiener überrascht sein; er meint, der Dichter brauche das Publikum nicht zu überraschen: „er überrasche seine Personen, so viel er will“. Lessing, der so weit geht, auch die Prologe des Euripides, die schon die Inhaltsangabe des Stückes vorausgeben, gegen Hedelin zu verteidigen, nimmt als Fundament seiner Ausführungen ein langes Zitat aus Diderot auf [2].

Der Theoretiker Diderot hätte gern schon auf dem Titel seines Hausvaters die Verwandtschaft zwischen dem Comthur und Sophie angedeutet: „Um wieviel würde das Interesse

[1] Theat. d. Herrn Diderot (Lessing) II S. 344 f.

[2] [illegible] 48. Stück [illegible] Lachm.-Muncker IX. S. 387 ff. [illegible] Monate I. [illegible]

nicht gewachsen seyn, wenn man gewusst hätte, dass das junge Mädchen, ... die er so hitzig verfolgt, ... seine eigene Nichte ist?" Aber in der Praxis hat er doch mit dem Geheimnis zurückgehalten, und Sophie heisst auf dem Personenverzeichnis nur eine „junge Unbekannte" [1]).

Umgekehrt war man zur Zeit der Wandertruppen verfahren; auf einem Neuberschen Theaterzettel der Racineschen „Iphigenia" (von Gottsched übersetzt) heisst es:

„Eriphile, eine Prinzessin, die selbst ihre Eltern nicht weiss, hernach aber als eine Tochter des Theseus und der schönen Helena erkannt wird" [2]).

Im Cato war neben dem vorgeblichen Namen auch der echte genannt: „Arsene oder Porcia"; ähnlich in Goethes Stella: „Cäcilie, anfangs unter dem Namen Sommer"; beide Male liegt das Geheimnis nicht im Namen, sondern in den Beziehungen, die vorläufig unaufgedeckt bleiben. Gerade die Hälfte des Geheimnisses kann der Theaterzettel vorausgeben, während er den Schlüssel noch versteckt hält; ein Beispiel ist auch Recha, die angenommene Tochter des Nathan.

Nun kann aber auch der Zuschauer ganz im Dunkeln bleiben, ja er kann sogar auf eine falsche Spur gelockt werden. So steht z. B. in Zschokkes Abällino dieselbe Figur zweimal unter verschiedenem Namen auf dem Theaterzettel; oder in Ifflands „Spieler" heisst es:

„von Posert, vormals Hauptmann in Genuesischen Diensten",

obwohl dieser Glücksritter am Ende des Stückes als der Galanteriekrämer Mosel aus Ulm entpuppt wird. Und Goethes Geschwister wären in ihrer Wirkung geschädigt, wenn im Personenverzeichnis nicht Marianne als Wilhelms Schwester stünde.

Bei der Iphigenie war wegen der Bekanntheit der Fabel eine Überraschung ausgeschlossen; es war also praktisch gleichgiltig, ob konsequenter Weise die Beziehungen verschwiegen, oder ob sie genannt wurden, wie J. El. Schlegel es bereits auf dem früheren Titel seines Stückes gethan hatte [3]).

---

[1]) Theater (Lessings Übers.) II, S. 334.
[2]) v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber S. 173.
[3]) Die Geschwister auf Taurien (später Orest und Pylades).

Für Schiller dagegen gab es im ähnlichen Falle keine Wahl; in der „Braut von Messina" darf der ahnende Zuschauer vor den handelnden Personen immer nur gerade einen Schritt Vorsprung haben; der erste Vorsprung besteht darin, dass er der Vertraute beider Brüder zugleich wird; aber er darf nicht mehr wissen als jeder einzelne der Brüder: den blossen Namen Beatrice.

Ebenfalls auf eine Geschwistererkennung läuft der Stoff der „Kinder des Hauses" hinaus. Hier scheint Schiller noch kein Personenverzeichnis entworfen zu haben; er hätte darin jedenfalls dieselbe Zurückhaltung bewahrt wie in der Niederschrift des Planes, wo er mit Erzählungskunst alle Spannung beobachtete und vor der Erkennungsscene die Verwandtschaft von Saintfoix und Adelaide nicht durchblicken liess.

Im Demetrius [1]) ist infolge der doppelten Enthüllung die Verwicklung weit komplizierter: in Sambor tritt der Held als der dunkle Mönch vor uns; die aufsteigenden Akte hindurch müssen wir mit ihm an seine Echtheit glauben, um auf dem Höhepunkt mit ihm hinabgestürzt zu werden. Schiller hätte — vorausgesetzt, die Scene in Sambor wäre noch ausgeführt worden — zwei Personenverzeichnisse gebraucht: ein eigenes für das Vorspiel in Sambor, wie er es bereits entworfen hat [2]) durfte „Grischka, den Exmönch, Russen und Abentheurer im Haus des Woiwoden" nur unter diesem Namen aufführen; für die folgenden Akte war die Frage der Echtheit zu übergehen (auf den wahren Namen „Otrepeia" kam ja überhaupt nichts an) und der Held nur Demetrius, Maria nur Zarin zu nennen.

---

[1]) [illegible] so heisst [illegible] ferner ein [illegible] von Sumarokow [illegible] Homjakow [illegible]

[2]) [illegible] oder [illegible]

Dieselbe Schwierigkeit erfährt bei der wellenförmigen Komposition des Warbeck eine Steigerung. Der bewusste Betrüger tritt im ersten Akte so siegreich als Herzog von York auf, dass der Zuschauer mitgerissen werden soll [1]; ja „der Dichter selbst muss augenblicklich den Warbeck vergessen und bloss an den Herzog von York denken“ [2]. Im zweiten Akte offenbart sich Warbeck als Betrüger, aber „sobald es ausgemacht ist, dass dieser York nur eine Maske, so entsteht die Neugier, wer dahinter stecken möchte“ [3]. Diese Spannung wird bis zum letzten Akt erhalten; dann folgen Schlag auf Schlag noch zwei Enthüllungen: das Geheimnis Warbecks wird entdeckt, er hält sich für den Sohn des Grafen Kildare, und die letzte Überraschung endlich trifft ihn selbst, denn er ist doch ein Prinz von York.

Also in vier Rollen tritt er nacheinander vor den Zuschauer, der alle Wandlungen gläubig mitmachen soll. Als Richard von York steht er nicht auf dem Theaterzettel; eine weitere Komplikation, nämlich die zweimalige Variation des gleichen Motivs, ist die Ursache. Wenn die drei Prätendenten gleichzeitig aufträten, hätte das Personenverzeichnis nicht zwischen ihnen zu entscheiden; nun ist aber Sinnel bereits entlarvt, ehe Plantagnet seinen Anspruch erhebt, und Warbeck ist sogar schon vor Sinnel durchschaut; da also der „vorgebliche Prinz Eduard von Clarence“ und „der wirkliche Prinz von Clarence“ unterschieden werden, trifft ihn dasselbe Los: „Warbeck, vorgeblicher Herzog Richard von York“. Das Personenverzeichnis stellt sich damit auf den Standpunkt des 4. Aktes; auf die erste Täuschung wird verzichtet; auch wenn der Dichter selbst im ersten Akt sich den Glauben an den Herzog von York aneignete, dem Zuschauer konnte er ihn nicht mehr suggerieren. Noch eine vierte Person ist in die Ungewissheit hineingezogen, nämlich Kildare. Er darf, um Überraschungen herauszusparen, weder als Warbecks Vater, wofür dieser selbst

[1] Dram. Nachl. II, S. 154.
[2] ebenda S. 133.
[3] ebenda S. 134.

ihn hält, noch als sein Erzieher genannt werden. Schiller scheint hier selbst eine Zeit lang unsicher gewesen zu sein; in dem ersten Personenverzeichnis [1]) ist hinter dem Namen eine Lücke gelassen; das zweite geht der Frage vorsichtig aus dem Wege; er heisst ein „alter Diener des Hauses York".

Ein weiteres Enthüllungsdrama sollte die Fortsetzung der „Räuber" werden. Bei der „Braut in Trauer" [2]) musste das Publikum die Vorgeschichte besser kennen als alle Personen auf der Bühne; ihm im Theaterzettel Rätsel aufzugeben, hatte daher keinen Sinn. Während das zweite Verzeichnis den Geist des Franz Moor nennt, bezeichnet es inkonsequent die Hauptperson bloss als „Graf Julian"; auf dem ersten Verzeichnis dagegen heisst es richtig: „Karl Moor, unerkannt unter dem Namen Graf Julian".

Warbeck und die Braut in Trauer machen also notwendige Ausnahmen; aus den übrigen Beispielen aber ergiebt sich das Prinzip, an der Schwelle des Stückes stehen zu bleiben und noch keine Lichtstrahlen vorauszusenden. Wie sich die Jugenddramen dazu verhalten, ist nicht zu ersehen, da keines davon auf Erkennungsscenen angelegt ist. Doch fällt in Kleinigkeiten eine grössere Mitteilsamkeit auf: z. B. nennt ohne Notwendigkeit die Thaliafassung Domingo einen „gewesenen Inquisitor"; öfter noch werden Veränderungen, die innerhalb des Stückes bevorstehen, vorausgenommen [3]): z. B. in den Räubern ist die Räubergruppe zusammengefasst als „Libertiner, nachher Banditen"; also schwebt das Personenverzeichnis zwischen dem ersten und dem zweiten Akt, während das des Fiesko überhaupt erst das Ende des zweiten ins Auge fasst. Fiesko ist bereits als „Haupt der Verschwörung"; Verrina.

---

[1]) Dram. Nachl. II. S. 159, 181.

[2]) ebenda S. 256 f.

[3]) In den späteren Dramen fehlen Beispiele dafür, z. B. Etienne und Claude Marie stehen nur als die Freier ihrer späteren Frauen da: von Macbeths dereinstiger Königswürde ist nicht die Rede (ebensowenig bei Shakespeare), während es bei Bürger „hernach König von Schottland" heisst; auch die Eidgenossen vom Rütli heissen nur Landleute im Gegensatz zu den „Verschwornen" im Fiesko.

Bourgognino, Kalkagno sind als „Verschworene“ bezeichnet, während sie doch zu Beginn des Stückes noch mit Zenturione, Zibo und Asserato den Namen „Missvergnügte“ teilen müssten.

Beidemale ist das Vorgreifen durch den Titel bedingt; das Publikum musste auf dem Theaterzettel nach Räubern und bei der Verschwörung des Fiesko nach Verschworenen suchen. Anders steht es im Don Carlos mit Marquis Posa. Der Maltheserritter, der in der Thalia („Personen des ersten Aktes“) noch als „Kammerjunker des Prinzen“ beiseite stand, nimmt seit 1787 die erste Stelle unter den Granden von Spanien ein; er erobert diesen Platz aber thatsächlich erst im dritten Akt (gerade vor dieser Scene hört die Thaliafassung auf).

Anordnung der Personen. Damit werden wir zur zweiten Frage geführt: nach der Anordnung der Personen. Drei Möglichkeiten bieten sich dar:

I. Die Reihenfolge des Auftretens wird innegehalten, ein Verfahren, das sich bei ganz kleiner (Lessings Juden) oder sehr grosser, von Akt zu Akt anwachsender Personenzahl empfiehlt. Da aber Hauptrollen und Statisten dann eine bunte Reihe bilden und es schwer ist, die Beziehungen der Personen übersichtlich darzustellen, kommt diese Anordnung selten vor. Goethe machte 1804 bei der Aufführung des Götz einen Versuch damit; nach Genast [1]) folgte er Mustern aus dem 17. Jahrhundert, was unwahrscheinlich ist.

II. Die Bedeutung der Personen ist ausschlaggebend; der Held geht voran und die anderen Rollen folgen nach ihrer Wichtigkeit; so in Wielands „Lady Johanna Gray“, bei Törring in „Kaspar der Thorringer“ und „Agnes Bernauerin“, bei Lessing und Goethe in „Emilia Galotti“, „Stella“, „Iphigenie“, aber nicht in „Nathan“, „Egmont“ und der „natürlichen Tochter“, wo die regierenden Fürstlichkeiten an die Spitze treten. Die stummen Rollen stehen fast überall am Ende, manchmal sogar unter eigener Überschrift wie in Schlegels „Hermann“ oder mit der ausdrücklichen Angabe,

[1]) Tagebuch eines alten Schauspielers. 2. Aufl. I, S. 149.

dass sie nicht reden, wie in Klingers Medea auf dem Kaukasus: „Die Eumeniden: nur Tisiphone redend", bei Schiller die Kronbedienten und Bischöfe des Krönungszuges in der Jungfrau von Orleans und die Ältesten von Messina, oder sie werden ganz summarisch aufgeführt, wie in Kabale und Liebe: „Verschiedene Nebenpersonen".

III. Die äussere Bedeutung tritt in den Vordergrund, das Prinzip der Rangliste, wobei wiederum die Unbedeutendsten voranstehen können.

Dieses Verfahren kann, ebenso wie das zweite, Modifikationen erleiden

a) durch Hervorhebung der Beziehungen

b) durch Trennung der Geschlechter.

a) In Shakespeares „Macbeth" steht Fleance, Banquos Sohn von Banquo getrennt, und Schiller hat daran nichts geändert, obwohl er sich sonst der französischen Art, die Familienglieder zu vereinigen, anschloss. Die Moor, Walter, Miller treten geschlossen auf; die Infantin Clara Eugenia drängt in der Prosabearbeitung den Titelhelden, den „Sohn des Königs erster Ehe" zurück, um sich direkt an ihre Eltern anzuschliessen (im Mannheimer Theaterzettel [1]) freilich und ebenso im Hamburger Manuskript nimmt sie als Kind die letzte Stelle ein). Noch schlechter als dem Infanten geht es der Jungfrau von Orleans; sie verdankt der Zugehörigkeit zu ihren Schwestern einen ganz versteckten Platz. Nicht immer werden übrigens Geschwister durch Klammern zusammengeschlossen: zwischen Herzogin von Friedland und Gräfin Terzky tritt in den Piccolomini Thekla; im Tod, wo sie dagegen nebeneinander stehen, werden sie nicht Schwestern genannt. Zufällig trifft man auch gerade hier nicht selten auf ein Missverständnis: es wird vom Geiste des Bruders geredet, der die Gräfin beseele, ein Irrtum, dem bereits Wieland [2]) unterlag.

[1]) Don Carlos hsg. v. Vollmer 1880 S. XXXII.

[2]) Fielitz, Studien zu Schillers Dramen. Leipz. 1876 S. 7; ebenso Böttiger in seiner Besprechung im Journal d. Luxus u. d. Moden 1799, Bd. 14 S. 93; Tieck, Krit. Schr. III, 52. Allerdings spricht die Gräfin mehrmals von ihrem Bruder. Picc. 790, 1401. W. T. 1573.

Auch über Kinder und Geschwister hinaus wird die Familienzugehörigkeit zum Ausdruck gebracht. Gianettino, Mortimer [1], Rudenz sind als Neffen aufgeführt und erhalten den entsprechenden Platz; Amalias Beziehung zum alten Moor wird erst in der Bühnenbearbeitung ausgesprochen.

Die Anknüpfung geschieht meist durch das Possessivum oder den Genetiv „dessen", „des Vorigen" u. s. w.; nur in „Turandot" schliesst sich Schiller an die von Werthes beibehaltene Art Gozzis [2]) an, der zwischen den Personen eine engere Verbindung herstellte:

„Barak ihr Gatte, ehemals Hofmeister des
Kalaf, Prinzen von Astrachan".

Dass wie hier Herren und Untergebene verbunden sind, kommt selten vor: im Bühnen-Fiesko ist hinter Bertha „Laura derselben Mädchen" eingefügt und die „Damen der Königin" folgen im Don Carlos gleich auf die Mitglieder des Königlichen Hauses; dann erst kommen die „Granden von Spanien".

Meist weist die Rangordnung dem Personal einen Platz weiter unten an; so ist Wurm, der Haussekretär des Präsisidenten von diesem getrennt, und sogar Posa steht in der Thalia als „Kammerjunker des Prinzen" erst hinter den Granden.

Die Freundschaft der beiden Helden findet auch in den späteren Drucken keinen Ausdruck, während dies bei dem Vorbild des Schillerschen Posa, Leisewitzens Aspermonte und ebenso bei Otways und Merciers Posa der Fall war. Auch das Verhältnis zwischen Franz Moor und Hermann ist nicht genannt; Lomellino, Illo, Okelly stehen dagegen als Freunde oder Vertraute auf dem Theaterzettel.

Seltener noch werden Liebesverhältnisse angedeutet, obwohl das sonst fast allgemeine Sitte war: siehe Shakespeare

---

[1]) Sogar im Stück selbst steht beim ersten Auftreten Mortimers (I, 3) hinter seinem Namen „Paulets Neffe"; ein Zusatz des Lesedramas, der im Theatermanuskripte fehlt.

[2]) Diese italienische Art fasste auf dem Wiener Theater Fuss. Siehe mehrere Beispiele in der Wiener Deutschen Schaubühne, ferner Karl Weiss, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien 1854, S. 59, 89, 96, 106. Lessing schloss sich hierin einmal dem Goldoni an (Lachm.-Muncker III, S. 332, 336).

im „Sommernachtstraum“; Cronegk: Olint, ein heimlicher Christ, in Sophronien verliebt; Lenz: Don Prado, in Seraphinen verliebt, Goethe: Clärchen, Egmonts Geliebte. Schiller dagegen verschweigt die Beziehungen zwischen Karl und Amalie, Ferdinand und Luise; nur in den Malthesern heissen Crequi und St. Priest „Ritter, die sich lieben“ und in der Jungfrau werden Claude Marie, Etienne und Raimond als „Freier“ zusammengefasst. Das ist aber schon ein öffentliches Verhältnis, und bei Agnes Sorel, der „Geliebten des Königs“ wie bei Lady Milford haben wir es geradezu mit Standesbezeichnungen zu thun.

b) Die Trennung der Geschlechter bietet dem Garderobier bequemeren Überblick, weshalb z. B. Kotzebue in dem der „Octavia“ beigegebenen Kostümverzeichnis diese Anordnung entgegen der des Personenverzeichnisses eintreten liess. Meistens stehen die Männer voran; nur der Franzose Diderot ist einmal so galant, trotz der männlichen Hauptrolle den Damen den Vortritt zu gönnen. Eine süddeutsche Sitte war es, sie durch eigene Überschrift auszuzeichnen, so in Gemmingens „Deutschem Hausvater“, in Babos „Otto von Wittelsbach“, in Dalbergs Bearbeitung von Cumberlands „Brüdern“ und auch in dem erwähnten Druck des Bühnen-Fiesko 1789.

Wie oben gezeigt ist bei Gemmingen das Vorbild für das Personenverzeichnis des Fiesko zu suchen; wie dort erst hinter der letzten männlichen Nebenrolle die Überschrift „Weiber“, steht, so folgt hier Fieskos Gemahlin erst hinter den drei aufrührerischen Bürgern, die nicht einmal mit Namen genannt sind. Auch Shakespeare könnte hierauf eingewirkt haben, und für einige spätere Stücke wäre dies anzunehmen, wenn sich die Trennung der Geschlechter nicht einfach als logisch ergäbe. Ebenso wie die einzige Griechin Irene [1]) in den Malthesern, Klärchen und ihre Mutter in der Egmontbearbeitung [2]) oder die weiblichen Rollen des Demetrius, so nehmen auch im

[1]) Dram. Nachl. II, S. 13, 40. Irene ist ausserdem stumme Person.

[2]) Schiller hat die Reihenfolge des Goethischen Personenverzeichnisses verändert.

Wallenstein inmitten von Staatsversammlungen und Waffengeklirr die Frauen eine ganz isolierte Stellung ein. Inkonsequent ist nur, dass hinter die Frauengruppe noch einmal einige unbedeutende Männerrollen (in den Piccolomini Kornet und Kellermeister) treten; das Personenverzeichnis des „Tell" geht darin weiter, indem es die Frauengruppe vollkommen einrahmt. Voraus gehen Gessler, dann der Adel: Attinghausen und Rudenz, dann die Schweizer nach Cantonen aufgezählt; es blickt also eine Anordnung nach politischen Gruppen durch, wie sie im Ritterdrama nicht unbeliebt war [1]). Hinter den Frauen folgen nun die Dienstmannen und alle die Figuren, die zu keiner der drei politischen Gruppen gehören, darunter Johannes Paricida, der Herzog von Schwaben. Er verdankt entweder seiner unheimlichen Erscheinung diesen Platz am Ende, der sonst den Geistern angewiesen ist (auch der geisterhafte Grossinquisitor im „Don Carlos" steht trotz seiner Machtstellung hintenan), oder die Veranlassung liegt beide Male in dem späten Auftreten im letzten Akt. Kleine Einwirkungen hat überhaupt die Reihenfolge des Auftretens ausgeübt, steht doch Bertha von Bruneck hinter Gertrud und Hedwig und Rudolph der Harras hinter den Söldnern, während Jenni und Seppi trotz ihrer geringen Bedeutung gleich an die Schweizer Landleute angehängt sind. Die drei Cantone dagegen sind nicht nach ihrem Erscheinen auf dem Rütli (Unterwalden zuerst), noch nach der Wichtigkeit für die Handlung (Uri) geordnet, sondern nach Alter und Ansehen.

Die äussere Rangordnung bildet überhaupt von Anfang an das Rückgrat aller Schillerschen Personenverzeichnisse;

---

[1]) So in der 1. Aufl. von Lengenfelders Ludwig IV.: „Inländer" und „Ausländer" (Brahm, Ritterdr. S. 105; R. M. Werner, A. f. d. Alt. VII, S. 426), oder in Ramonds elsässischem Ritterstück „Hugo der Siebente, Graf von Egisheim", wo „des Grafen Hugo Parthey" und „Des Bischofs Parthey" durch Überschriften geschieden sind. Auch Ambühls Tellstücke hatten die gleiche Anordnung; in „Wilhelm Tell" sind Gessler und seine Leute samt den Söldnern und Spiessknechten durch einen Strich von den Schweizern geschieden; die Reihenfolge im „Schweizerbund" stimmt auffällig mit der Schillers überein.

vielleicht unter Schillers, vielleicht auch unter dem Einflusse der Hoftheater wurde sie nachher allgemein geltend.

Wenn in Gozzis „Turandot“ die Titelheldin voranstand, so setzte Schiller sie hinter Altoum; von den zwei Königinnen in „Maria Stuart“ geht die machthabende der gefangenen vor; nur wo es seiner äusseren Stellung entspricht, steht der Held an der Spitze, so Wallenstein und in der Bühnenbearbeitung Fiesko (während des Stückes ist er ja in der That der Beherrscher Genuas). In der Buchausgabe dagegen steht Andreas Doria voran, der diesen Platz ebenso wenig wie der alte Moor, Karl der Siebente, Gessler durch seine Bedeutung für die Handlung verdient. Wie Johanna d'Arc so steht auch Tell ganz versteckt mitten zwischen der Rütliversammlung; sogar unter den Männern aus Uri muss er seinem angesehenen Schwiegervater den Vortritt lassen.

Standesbezeichnungen. Die Rangliste war auch das Prinzip der französischen Tragödie gewesen, aber der inzwischen herausgebildete Gegensatz besteht darin, dass Rang und Bedeutung nicht mehr wie früher übereinstimmen, dass unter diesen Schweizern, die untenan stehen, die Helden des Dramas zu suchen sind. Hatte doch Mercier es ausgesprochen, dass der unbekannte Mann durch das Genie des Dichters weit höher erhoben werden könne, „als diese Könige, deren stolze Sprache schon so lange unsre Ohren ermüdet“ [1]. Aber es durfte eben dann nicht der unbekannte Mann bleiben; seinen Stand, seine Gewohnheiten musste der Dichter so genau studieren wie die Hofetikette; das war es, was Diderot mit dem Schlagworte condition angeregt hatte. Er selbst hatte bereits so weit über das Ziel hinaus geschossen, dass er überhaupt nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne bringen wollte [2].

Alle Stände hatten freilich dort noch nicht Zutritt, wenigstens in Deutschland, besonders in dem katholischen nicht;

---

[1] Neuer Versuch (Wagners Übers.) S. 134 f.

[2] Theat. d. Herrn Did. (Lessing) I, S. 322; Cäs. Flaischlen, Gemmingen S. 21.

dafür sorgte eine gestrenge Zensur, von deren Ängstlichkeit man sich heute kaum einen Begriff macht. Alle geistlichen Personen waren von der Darstellung ausgeschlossen und wurden entweder gestrichen oder durch weltliche Figuren ersetzt; im Götz z. B. trat ein Fürst, Landgraf oder Schirmvogt von Bamberg auf; im Julius von Tarent wurde aus dem Erzbischof ein Admiral des Johanniterordens und aus dem Kloster ein Erziehungsstift [1]). Dem Pater in den Räubern begegnete dasselbe Los, auch Pastor Moser könnte aus diesem Grunde gefallen sein [2]). Der Grossinquisitor im Don Carlos war unmöglich [3]), Posa durfte in der Prosabearbeitung nicht als Malteserritter erscheinen und statt Domingo nahm Schiller aus St. Real den Staatssekretär Perez wieder hervor; nur Dalberg hatte den Mut gegen das Manuskript einen Jesuiten Domingo auftreten zu lassen; wie er das wagen konnte, begriff der Dichter selber nicht [4]). Später hörte es mit dieser Freiheit in Mannheim wieder auf: 1802 wurde aus dem Erzbischof der Jungfrau von Orleans ein Seneschall [5]). — Wallensteins Lager wurde an einigen Orten nur mit Weglassung des Kapuziners gestattet oder wegen dieser Figur ganz verboten, was noch

---

[1]) Zum Götz: E. Mentzel, Archiv f. Frankfurts Gesch. u. Kunst IV, 122, 155.
Kilian, Theat. Forsch. I, 87; G.-J. XIV, 276.
Mannheimer Bühnenb. nach Rennschüb ed. Kilian 1889.
Zum Julius v. Tarent:
Litt. u. Theaterzeit. 1782 I, S. 73
Ann. d. Th. 1794 H. 13 S. 53.
Martersteig, S. 257. Walter II, 137 f.
Wolter, Friedr. Wilh. Grossmann, Diss. Bonn 1901, S. 23 f.

[2]) Timmes Rezension hatte diese Figur überhaupt überflüssig gefunden.

[3]) Bei der Hamburger Bühnenbearb. liess Schiller Schröder die Wahl. (13. Juni 87, Jonas I, 345).

[4]) An Körner 25. April 1788, Jonas II, 52. Die von Schiller unabhängige Prosabearbeitung der Augsburger Deutschen Schaubühne Bd. 18 führt einen Kabinetsminister Graf Domingo ein.

[5]) Walter II, 138. Auch der Leipziger Theaterzettel (Beilage zu Wychgrams Schiller) führt einen „Seneschall von Rheims" auf.

unter Laube in Wien geschah [1]). Schliesslich wurden edle Priester auf der Bühne gestattet und nur die gemeinen Pfaffen verbannt: in Kotzebues „Spaniern in Peru" behielt Las Casas seine Kutte, während der Kapellan Valverde auf Schröders Rat in einen Geheimschreiber verwandelt wurde [2]). Bei Gelegenheit von „Maria Stuart" kam es auch in Weimar zum Kampf; an dem geistlichen Kostüm nahm man dort keinen Anstoss, wie die vorhergehende Aufführung von Hagemeisters „Jesuiten" [3]) zeigt; aber die Ausübung seines Amtes wurde dem versteckten Priester Melvil untersagt, und selbst Karl August äusserte damals gegen die prudentia mimica externa Schillori sein Misstrauen [4]). Für die späteren Stücke bestand in Norddeutschland [5]) kein Hindernis mehr; die „Jungfrau von Orleans" entfaltete allen kirchlichen Prunk, ebenso war es für den „Demetrius" geplant und ein Bischof von Ypern sollte im „Warbeck" und in der „Gräfin von Flandern" auftreten; auch den barmherzigen Brüdern im Tell wurde wohl nichts mehr, in den Weg gelegt [6]).

Auch weltliche Stände waren übrigens nicht unbeanstandet geblieben. Wie es in Figaros berühmtem Monolog heisst:

[1]) Das Burgtheater S. 211. 368. Hebbels Tagebücher ed. Bamberg II, 478. Auch in Lauchstädt wurde der Kapuziner auf ein Dresdener Edikt hin verboten. (Becker an Schiller, 29. Juni 1800, Urlichs S. 371). In Leipzig gab man ihn als Schulmeister (Körner an Schiller 25. Sept. 1801).

[2]) Kotzebue, Theater (1841) Bd. 4 S. 207.

[3]) Es ist indessen kaum anzunehmen, dass dieses Stück, in dem der gedungene Mörder am Altar mit einem heiligen Dolch, einem umgehängten Kruzifix und einem Fläschchen Salböl für seine Aufgabe geweiht wird, ohne bedeutende Abschwächung zur Aufführung kam.

[4]) Briefw. d. Grossherzogs Carl August mit Goethe Weimar 1863, Bd. I, S. 259. In Leipzig durfte Melvil überhaupt nicht Priester sein, sondern er versprach nur, es einmal zu werden (Journ. d. Lux. u. d. M. August 1801 S. 432).

[5]) In Wien traten an Stelle von Geistlichkeit und Chorknaben im Zug idealische Ordensritter. Costenoble, Aus dem Burgtheater I, 104.

[6]) Mit der Zeit traten auch einsichtige Geistliche für die Freiheit der Kunst ein (Devrient III, 108). Trotzdem war Goethe noch 1812 bereit, in „Romeo und Julia" den Pater Lorenzo in einen Arzt zu verwandeln. (An Iffland [illegible] 181[illegible]).

et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire — in Dresden fürchtete man, die Regierung werde zopfig genug sein, sich bei den lächerlichen Ministern des Kaisers von China betroffen zu fühlen [1]), und so wurden die Masken in „Turandot“ zu harmloseren Figuren verwandelt. In Wien war man noch vorsichtiger: auch die Schauspieler selbst, denen eine Vorzensur überlassen war, hielten ein Stück, wo ein weibischer ungerechter König vorkam, nicht für möglich [2]). Sogar dem Bastard von Orleans wurde eine einwandfreie Herkunft gesichert [3]). Es ist daher kein Wunder, wenn es in der Denkschrift des Zensors Hägelin heisst: „in Kabale und Liebe befindet sich eine fürstliche Maitresse; dieser Karackter ist anstössig, also das ganze Stück nicht zulässig, ausser das vitiose würde weggeschafft“. Laube kannte eine Bearbeitung aus dem Jahre 1808, wo aus dem Präsidenten und dem Hofmarschall ein „Vicedom“ und ein „Obergarderobemeister“ gemacht sind [4]). Sogar das Wort Adel sollte möglichst auf dem Theater vermieden werden, und ein Stück wie Grossmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ war wegen Beleidigung des Adels bereits zu Maria Theresiens Zeit verboten worden [5]).

Nun war freilich das Ständedrama nicht immer von Tendenz frei geblieben. Wenn Diderot noch allen Klassen gleiches Recht widerfahren lassen wollte, so war Mercier bereits ausgesprochener Parteimann. Das Signal zum Kampfe hatte Rousseau gegeben; er, der keine Stände, sondern Menschen in der Dichtung suchte, konnte eben darum den Standesunterschied als tragisches Motiv benutzen [6]). Es war ein

[1]) Urlichs S. 466 ff; Körner an Schiller 15. Febr. 1802. Prölss, Gesch. d. Hofth. z. Dresden S. 319.

[2]) Glossy, Z. Gesch. d. Wiener Theatercensur, Jb. d. Grillparzerges. VII, S. 279 f, 304, 333.

[3]) Laube, Das Burgtheater, S. 93 ff., S. 89.

[4]) Siehe auch Costenoble, Aus d. Burgtheater I, S. 311, 331.

[5]) 1782 wurde es in Wien ganz verstümmelt aufgeführt (Litt. u. Theaterzeit. 1782 II, S. 332).

[6]) E. Schmidt, Richardson, Rousseau u. Goethe S. 204 ff, 214.

Rousseauismus des jungen Schiller, wenn er eine neue Klassifikation verlangte; ein Linnäus sollte nach Trieben und Neigungen die Menschen sondern, dann würde so mancher, „dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muss", in eine Reihe mit dem Ungeheuer Borgia treten [1]). Und nun nahte die Zeit, wo der theatralische Bösewicht unter Ministern und Amtleuten gesucht wurde, wo er „Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein musste, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen" [2]). Tieck nennt in den Schildbürgern Augustus (Iffland) als den Erfinder der Präsidenten und vornehmen Bösewichter, aber nächst Lessings Marinelli steht Schillers Präsident an der Spitze dieser Gesellschaft, und sein Haussekretär wird durch das ebenerwähnte Goethische Wort mitgetroffen. Schiller nimmt später seine eigene Jugenddichtung mit („sie machen Kabale"), als er über das ganze bürgerliche Drama Gericht abhält, das leere Berufstitel statt grosser Namen auf dem Zettel stehen hat und bei dem der Beruf bereits den Charakter der Personen festlegt. Seine Satire erhält einen besonderen Hintergrund, wenn wir erfahren, dass er sich nur durch einen Schreiber aus fünf oder sechs beliebigen Kotzebuischen oder Schröderischen Stücken das Personal mitteilen zu lassen brauchte [3]), um jene Liste aufzuzählen:

> Man siehet bey uns nur Pfarrer, Kommerzienräthe,
> Fähndriche, Sekretairs oder Husarenmajors.

Trotz der berechtigten Verurteilung darf nun eine Thatsache nicht verkannt werden: die Liebe, die das bürgerliche Drama den einzelnen Ständen und zwar gerade den mittleren und unteren zuwandte, kam auch dem Drama grossen Stils zu Gute. Bei Gottsched hatte es noch geheissen: „nur die Hauptpersonen brauchen einen Charakter; die Bedienten derselben, die fast allezeit in fremdem Namen handeln oder thun, dörfen keine besondere Gemüthsart haben" [4]). Nun aber war durch

[1]) Goed. IV, S. 62.
[2]) D. u. W. III, 12. u. 13. Buch. W. A. I, Bd. 28 S. 140, 196.
[3]) An Goethe 31. Juli 1796. Jonas V. S. 44.
[4]) Crit. Dichtk. (1730) S. 578.

Kammerdienerrollen der grosse Schröder zuerst berühmt geworden, und bedeutende Schauspieler verschmähten es nicht mehr, sich gelegentlich kleiner Rollen anzunehmen. Auch im Personenverzeichnis kommt dies Interesse zum Ausdruck; da stehen nicht mehr die Vertrauten, Feldherrn und Untergebenen mit ihren nackten typischen Namen bei Seite; nur bei der Anlehnung an den klassischen Stil begnügt sich Schiller einmal mit dem blossen Namen einer Person: Diego (so auch Goethes Arkas). Das Personenverzeichnis der Braut von Messina steht darin allein; Wallensteins Tod ist nicht mitzurechnen, da die Titulaturen aus den Piccolomini nicht wiederholt zu werden brauchten. Sonst erhält jede Person irgend einen Zusatz, der über ihre Verhältnisse Aufschluss giebt. Nicht nur im bürgerlichen Trauerspiel hat der alte Miller seinen Beruf (wie viel darauf ankommt, beweist die doppelte Bezeichnung: „Stadtmusikant, oder wie man sie an einigen Orten nennt, Kunstpfeifer"), sondern im Tell treten der Pfarrer, der Sigrist, der Schmied, der Pfeifer, der Flurschütz auf; durch die Verschiedenheit der Berufsarten soll auf symbolischem Wege ein ganzes Volk auf die Bühne gebracht werden. Goethes Egmont hatte darin Schillers offene Bewunderung herausgefordert [1]; auch im Warbeck sollte später das niederländische Volk durch einen Kaufmann, einen Schiffer, einen Fabrikanten und eine vierte Person, über die sich der Dichter noch nicht klar war, repräsentiert werden. Die Soldaten in „Wallensteins Lager", die Scharfschützen, reitenden Jäger, Arkebusiere, sind nach Regimentern spezialisiert, ähnlich wie ihre Generäle. Bei den „Teutschen der Herzoglichen Leibwache" im Fiesco, dem Mohren von Tunis, dem Irländer Butler, dem Walliser Montgomery wird das Vaterland ebenso angegeben, wie bei der Prinzessin von Frankreich, Elisabeth von Valois. Unter den Granden von Spanien

---

[1]) Goed. VI, S. 87. In Schillers Bearbeitung wurden auch die Statistenrollen „specificiert und tituliert": Fabrikant, Bäcker, Barbier, Metzger, Lastträger, drei Fischweiber. Hempelsche Schillerausgabe Bd. XVI, S. 414 f.)

versieht jeder sein besonderes Amt ausser Alba und Feria: diesem aber bleibt der Charakter: „Ritter des Vliesses", und Alba hat in der Hamburger Bearbeitung auch seinen Titel erhalten: „General der Niederländischen Armeen". Bis auf die Vermögenslage können sich die Angaben erstrecken: Thibaut d'Arc, ein reicher Landmann; Bertha von Bruneck, eine reiche Erbin. Das Alter einer Person wird nur einmal genannt: „Infantin Klara Eugenia, ein Kind von drey Jahren". Hier hatte der Theaterzettel die Bühnenerscheinung in der Illusion des Zuschauers zu korrigieren, denn zu der Rolle musste natürlich ein etwas grösseres Kind verwendet werden. Aus diesem Grunde wohl ist die Altersangabe bei Kindern ziemlich häufig, siehe Weisses „Richard III.", Möllers „Sophie oder der gerechte Fürst", Gemmingens „teutscher Hausvater", Kotzebues „Adelheid von Wulfingen" u. a.

„Seine Personen werden ebenso verschieden seyn, als die einzelnen Geschöpfe, die er um sich her wahrnimmt", diese Forderung Merciers an den Dichter seiner Zeit [1]) scheint, wenn wir die Schillerischen Personenverzeichnisse durchsehen, von Stück zu Stück mehr erfüllt. Aber doch nur äusserlich; innerlich war Schiller, ebenso wie Goethe, von einem solchen Naturalismus weit entfernt. 1797 findet sich in einem Brief an Goethe die bereits in der Egmontrezension angedeutete Wahrnehmung, dass die Charaktere der griechischen Tragödie mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen seien; dass z. B. Kreon bloss die kalte Königswürde personifiziere.

Bald darauf findet er Shakespeare im „Julius Cäsar" und besonders im „Richard III." den Griechen äusserst nah, und die Frucht dieser Beobachtungen [2]) wird schliesslich als Norm für das eigene Schaffen ausgesprochen: durch symbolische Behelfe soll die Poesie sich reinigen, ihre Welt enger und bedeutender zusammenziehen.

[1]) Neuer Versuch (Wagner) S. 21.

[2]) An Goethe 4. April, 7. April, 28. Nov., 29. Dez. 1797. Jonas V, S. 168, 173 f, 292, 312 f.

Recht zu entwickeln vermag Schiller, wie er selbst eingesteht, den Begriff des Symbolischen nicht; seine Erscheinungsformen sind eine eigene poetische Welt (wie in den Malthesern oder der Braut von Messina), eine Repräsentation der Gesamtheit in einzelnen Vertretern („Wilhelm Tell"; es ist z. B. nicht bedeutungslos, wenn Jenny, Kuoni und Werni zunächst ohne ihre Namen[1]) als Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger auftreten) und die Entwicklung einzelner Gestalten zu bedeutsamen Typen von allgemein menschlichem Gehalt[2]).

Es ist nicht recht begreiflich, wie O. Ludwig[3]), der die gleiche Beobachtung an Shakespeare machte, bei den deutschen Klassikern die Tendenz zur symbolischen Verallgemeinerung gänzlich vermissen konnte. Ihren deutlichsten Ausdruck findet diese Richtung in den Personen von Goethes „Natürlicher Tochter" [4]), von denen auch der individuelle Name abgestreift ist und die nur als König, Herzog, Hofmeisterin, Sekretär vor uns treten. In ganz anderer Weise, als beim bürgerlichen Drama, wo die alltäglichen Namen nicht fehlen, geben hier die Standesbezeichnungen den Umriss jeder Erscheinung. Schiller bewunderte „die hohe Symbolik, mit der Goethe den Stoff behandelt hat, so dass alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines Ganzen ist" [5]). Er selbst nahm seinen Figuren die bunte äussere Bekleidung nicht, aber wenn wir etwa einen La Valette als den Hausvater im heroischen Sinn vor

[1]) Goethe nannte im Gespräch mit Riemer 1809 sogar den Bauer mit den Würfeln in „Wallensteins Lager" eine symbolische Figur und zugleich eine repräsentative, denn er stelle die ganze Klasse vor. (v. Biedermann, Goethes Gespräche II. 270.)

[2]) Dilthey, Die Einbildungskr. d. Dichters. Philos. Aufs. f. Zeller S. 191.

[3]) Werke, Bd. V. S. 68, 82, 108, 193 ff. Gerade umgekehrt Hebbel, Tagebücher II, S. 56.

[4]) Vorher schon in den „Aufgeregten".

[5]) An W. v. Humboldt 18. Aug. 1809 Jonas VII, 65. Caroline Herder berichtet dagegen in einem Brief an Knebel: „Schiller soll gesagt haben: er bedauere, dass zu viel Natur in diesem Stück sei!"

Interessant ist Carol. Herders Erklärung für die Personenbenennung: „Hier zeigt sich nun in den verschiedenen Situationen, wo sie [Eugenie]

ihm stehen sehn oder wenn er im „Demetrius“ Boris als den untergehenden Usurpator schlechthin auffasst [1]), so blickt durch das individuelle Gewand die innere Symbolik hindurch.

---

4. Die Namen.

Wenn Gottscheds Poetik den intuitiven dichterischen Prozess in schulmeisterlicher Verflachung darstellte (der Poet ersinnt eine Fabel und „sucht in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist und von diesen entlehnt er die Namen“[2]), so ist doch etwas, für Schiller wenigstens, Zutreffendes angedeutet, nämlich das unabhängige Auftauchen von Figuren und Namen und das Nebeneinandergehen, ehe beide verwachsen.

Hinter die aus Vertot herausgesuchten Maltesernamen hat der Dichter Begriffe geschrieben, die schon vor den Namen da waren: Grossmeister, Confident, Freund, Jüngling u. a.[3]), und während dieser innere, im weitesten Sinne symbolische, Gehalt der Figuren gleich blieb, wechselte das Gewand in den ersten Stufen des Planes öfters, z. B. St. Hilaire, Saintfoix oder St. Priest; der gemeinsame Bestandteil dieser Namen zeigt andererseits, dass doch keine vollkommene Willkür in der Wahl herrschte.

Für das Trauerspiel „Die Polizei“ waren überhaupt noch keine Namen gefunden; dagegen ist ein abstraktes Personenverzeichnis da: Der Sohn der Familie, die fromme Tochter, der Vater aus der Provinz, der Broschürenschreiber, der

---

um Hilfe fleht, dass sie nur Stände, nicht Menschen, antrifft“. (Carol. H. an Kn. 12. April 1803 Knebels Litt. Nachl. hsg. v. Varnhagen u. Mundt II, S. 345 f.)

[1]) An Iffland 19. Nov. 1800 Jonas VI, 215. Dram. Nachl. I, S. 115, 207.

[2]) Es ist eine ungeschickte Wiederholung des Aristoteles. Schiller fand gerade diese Stelle der Poetik (Cap. 9) recht gescheit. (An Goethe 5. Mai 1797. Jonas V, 190.)

[3]) Dramat. Nachl. II. 3; Kettner, Vjschr. IV, S. 555.

Philosoph, der Illuminat und geheime Gesellschafter, der Mönch.[1])

Die Namen hätten sich jedenfalls später eingestellt. Auch Goethe hätte ja schliesslich seine blossen Standestitel in der Natürlichen Tochter beliebig ergänzen können, aber der Name, der sich organisch mit der Gestalt verbinden konnte, fand sich eben nur für Eugenie; ähnlich in den Wahlverwandtschaften: den Namen Ottilie trug er schon seit den Elsässer Jugendjahren in sich[2]); der Hauptmann blieb unbenannt. Gerade der Verzicht auf eine willkürliche Benennung beweist die poetische Wichtigkeit des Namens an sich; er sollte kein schlotternder Mantel sein, sondern ein vollkommen passendes Kleid[3]). In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts achtete man besonders auf die Vornamen; wenn Goethe es an einer anderen Stelle von Dichtung und Wahrheit ausspricht, wie der wohlklingende Name über das ganze Leben der Person einen anmutigen Schimmer verbreiten könne, so erinnert das beinahe an das Steckenpferd von Tristram Shandys Vater, wonach durch den Taufnamen die ganze Entwicklung des Menschen unabänderlich bestimmt ist[4]). Für die suggestive Wirkung des Namens bringt auch der sensitive Karl Phil. Moritz in seinem psychologischen Roman ein Beispiel: bei Anton Reiser konnte der blosse Klang eine bestimmte

---

[1]) Dram. Nachl. II, 67.

[2]) D. u. W. III, 11. Buch. W. A. I, Bd. 28, S. 79.

[3]) D. u. W. II, 10. B. III. 11. Buch. W. A. I, Bd. 27, S. 311. Bd. 28, S. 27 f. Siehe auch Wanderjahre (W. A. I, Bd. 25, S. 246): „Der Name bleibt doch immer der schönste lebendigste Stellvertreter der Person".

[4]) Der Einfluss Sternes tritt an einer Stelle in Gotters Erbschleichern III, 11 hervor: „Justine heissen Sie? Ein schöner Name. Ein Name, den der Namenkenner, Shandy, gewiss unter die glücklichsten gezählt hätte." Ferner Lichtenberg, Vermischte Schriften, Göttingen 1844, Bd. V, S. 250 f. Lichtenberg bringt diese Mode auch mit der Physiognomik in Zusammenhang: „Ja, die angehenden Physiognomen schliessen sogar aus den Namen, und die Balthasare scheinen ihnen den Friedrichen nachzustehen. (Bd. IV. 52, 54.)

Vorstellung erwecken[1]. Übrigens hat auch Lessing den Dichtern Vorsicht in der Wahl ihrer Namen empfohlen[2].

Zwischen Roman und Drama bestehen hierin technische Verschiedenheiten: während der Romandichter persönlich hervortreten und die Willkür seiner Wahl offen zeigen kann: z. B. „Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter" oder „Dieser, den wir einstweilen Laertes nennen wollen", verlangt das Theaterpublikum eine gewisse Garantie für die objektive Gültigkeit des Namens; auch die äussere Erscheinung, die beim Roman als Einführung dienen kann, z. B. „die Amazone", „die Griechin", genügt nur selten dem Theaterzettel. Andererseits wird auf der Bühne der Name wirklich laut und die Klangwirkung ist zwingender.

Der junge Schiller nun bekam durch Schubart die Namen Karl und Wilhelm überliefert; aber mit dem Namen Wilhelm, den noch dazu sein Freund v. Hoven trug, verband sich für ihn das Bild des Bösewichtes nicht; er wählte Franz[3] und blieb damit nach Minor[4] bei dem Namen einer früheren Figur, des Franz Pazzi aus dem „Cosmus von Medicis". Unwahrscheinlicher ist es, wenn Minor annimmt, Verrina verdanke seinen Vornamen dem liberalen Kaiser Josef. Der historische Vorname Johann Baptista fehlt bei Robertson, Retz und Mailly und steht nur bei Haeberlin[5], dessen Benutzung von geringer Bedeutung ist. Zur Wahl des neuen Namens für den schroffen Republikaner können unauffindbare Assoziationen beigetragen haben. Die übrigen Vornamen gehen auf die Quellen zurück und zwar die Form Gianettino auf Robertson (bei den Franzosen heisst er Jeannetin), die Namen Vincent, Rafael u. s. w. auf die französischen Schriftsteller.

---

[1] Anton Reiser, D. L. D. 23, S. 46.

[2] Hamb. Dram. 8. Stück. Lachm.-Muncker, IX, S. 218.

[3] Interessant ist es, dass in Klingers Falschen Spielern die Namen Karl und Franz gerade vertauscht sind und Franz den Helden, Karl den Bösewicht bedeutet. Rieger II, S. 12.

[4] Minor I, S. 138, 559. II, S. 43.

[5] Häberlin, Gründl. histor.-polit. Nachr. v. d. Republik Genua 1747, S. 60.

Diese Vermischung von echten und verdeutschten Namensformen bei fremdländischen Stoffen setzt sich auch in den späteren Stücken fort. Karl kommt neben Carlos vor; Posa steht in den ersten Ausgaben als Rodrigo, aber auf der ersten Silbe betont; nach Erkenntnis dieses Irrtums[1]) zwangen metrische Gründe, überall Roderich einzusetzen. Von Maria Stuart ab wird mehr Wert auf Echtheit gelegt; in den Vorarbeiten zum Demetrius findet sich sogar ein Verzeichnis russischer Vornamen[2]); trotzdem wird für die Hauptfigur nicht am Namen Dmitri festgehalten; auch die Jungfrau wurde nur im Vorspiel Jeannette genannt[3]).

Eine merkwürdige Erscheinung ist es, dass bei der inneren Wandlung einer Person auch der Name sich verändern kann. So bittet in Klingers Otto der Herzog den Bischof bei der Versöhnung:

„Kommt lieber Bischof, verändert euren Namen! Ihr heisst Adelbert; den Namen kann ich nicht dulden, ich denk immer meinen Feind darunter, verändert ihn! Wie soll ich euch nennen? Ja so, heisst Bonifacius."

Ähnliches findet sich im Roman bei Goethes Jarno-Montan oder in Wielands Agathon, wo die weibliche Hauptfigur als unschuldiges Mädchen Myris heisst, als Hetäre Danae, und zur Tugend zurückgekehrt sich Chariklea nennt. Und bei Schillers Lady[4]) wiederholt sich das Gleiche; nachdem sie sich noch eben im Monolog Emilie genannt hat, unterschreibt sie

---

[1]) Die Verbesserung seit der Ausgabe von 1801. Die Erkenntnis stellte sich aber schon früher (vor 1797) ein, siehe Jonas V, 204. An Sophie Mereau: „Ändern Sie, wenn es irgend möglich ist, noch die Aussprache des Namens Rodrigo. Es muss durchaus die zweite Silbe lang seyn."

[2]) Dramat. Nachl. I, 228, 254 f. Über den Namenwechsel auf Grund verschiedener Quellen: S. LXX.

[3]) Es entspricht dies übrigens den lateinischen Prozessakten, wo die Jungfrau aussagt, sie sei zu Hause Johanneta, in Frankreich aber Johanna genannt worden. (Düntzer, Erläut. zur Jungfr. v. Orleans. 6. Aufl., S. 146).

[4]) Zufällig befindet sich der Agathon unter den in Bauerbach von Reinwald bestellten Büchern (Jonas I, S. 86). Schmieder (Ann. d. Th. 1795, 15. G. S. 11) korrigiert Schiller: die Tochter vom Geblüte der Norfolk müsse sich Johanna Howard unterschreiben.

ihre Lossagung Johanna Norfolk. Das Bauernmädchen Jeannette wird mit ihrer grossen Aufgabe zur Johanna, und im Demetrius sollte der Wechsel zwischen den Namen Marfa und Maria von Bedeutung sein[1]).

Der Name wird also als Etikette für den Charakter behandelt; ein letzter Reflex von jenen typischen Namen, die zu Anfang des Jahrhunderts geherrscht hatten und immerhin ein besseres Suggestionsmittel, als die aufdringlichen Charakternamen, die sich im bürgerlichen Drama noch hielten und bis ins 19. Jahrhundert über Anzengrubers Dusterer hinaus ihr Dasein fristeten. Diese Art der Namengebung, die Gottsched in seinen Vernünftigen Tadlerinnen bis zum Überdruss angewandt und an Komödien wie Königs Verkehrter Welt[2]) gelobt hatte, entsprang viel weniger dem Streben nach Charakteristik, als der Verlegenheit, einen passenden bürgerlichen Namen zu finden; denn die Anfangsbuchstaben mit folgenden Sternchen, mit denen sich Romandichter behalfen, waren auf der Bühne eben unmöglich. (Nur Diderot führt im Personenverzeichnis des Hausvaters „M*** ein verschämter Armer“ und „Germeuil, Sohn des verstorbenen Herrn von **“ auf).

Auch Schiller half sich in dieser Verlegenheit mit dem Namen Edelreich für seine Amalia; Schufterle ist als wirklicher Spitzname nicht mitzurechnen; dagegen sind noch im Tell die Söldner Frieshard und Leuthold durch diskrete redende Namen unterschieden.

Sonst schloss sich Schiller in erfundenen Stoffen dem fortgeschrittenen Brauche der Zeit an: seit Lessing wurden je nach dem Muster der Sarah, Minna, Emilia englische, deutsche, italienische Familiennamen irgendwoher aufgelesen oder — meist in Anlehnung an andere — erfunden. Klinger entnahm die Namen Berkley, Bushy und La Feu aus Shakespeares Richard II. und Ende gut alles gut[3]); ebenso kommen die Namen Mortimer und Montgomery bei Shakespeare (Heinr. IV. u. Heinr. VI.)

---

[1]) Dram. Nachl. I, S. 157, 222. Es wuchert dieses Motiv im 19. Jahrhundert in Gutzkows „Ottfried“, dem eine Novelle „Die Selbsttaufe“ zu Grunde liegt.

[2]) Vern. Tadl. (1725) XLIV. Stück. S. 349.

[3]) Rieger I, S. 189, 195.

vor; zwischen allen diesen Namensbrüdern besteht aber kein innerer Zusammenhang. Wenn dagegen Lillos Millwood ihre beiden Silben unter Lessings Marwood und Schillers Milford teilte, so teilte sie beiden auch von ihrem Blute mit. So konnte denn auch mit einem Namen der ganze Charakter übernommen werden: Goethe nannte seinen politischen Kannegiesser in den „Aufgeregten“ Breme von Bremenfeld und gab ihn, um diese Entwendung zu rechtfertigen, als Enkel des Holbergischen Helden aus; und als Schiller ein „Lustspiel im Geschmack von Goethes Bürgergeneral“[1]) schreiben wollte, verwendete er die Goethischen Personen, denselben Schnaps[2]), der erst aus den beiden Billets stammte.

Die Heldin des Warbeck (sonst Adelaide) nennt Schiller einmal Prinzessin von Cleve[3]), und ebenso bezeichnet er ein anderes Mal aus Versehen die Prinzessin von Zelle; beides in Erinnerung an die Princesse de Clèves der Mad. Lafayette; in allen drei Fällen handelt es sich um ein natürliches edles Geschöpf innerhalb von Hofintriguen und um seine Stellung zwischen zwei Männern, an deren einen sie gefesselt ist. Die Namen von Megen und Prinz Erich von Gotland gehen ebenso wie der Bischof von Ypern aus dem Warbeck in die Gräfin von Flandern über und sie bleiben dort dieselben Figuren: die unternehmende Vertraute der Heldin und der abgewiesene Freier. Und da der Begriff der Schillerischen Heldin etwas Stereotypes hat, so vererben sich auch gewisse Vornamen von einem Entwurfe zum anderen, so Adelaide[4]) (Kinder des Hauses, Warbeck, Braut in Trauer) und Mathilde (Gräfin von Flandern, Rosamund, Braut in Trauer).

---

[1]) Dram. Nachl. II, S. 265.

[2]) In den Tag- und Jahresheften spricht Goethe geradezu von dem Fach der Schnäpse. W. A. I, Bd. 35, S. 24.

[3]) Dram. Nachl. II, S. 181, 225.

[4]) Adelheid, Mathilde und Bertha (Fiesko, Tell) gehörten zu den beliebtesten Namen im Ritterdrama. Für den Namen Bertha sei Goethe angeführt (D. u. W. 11, W. A. I, Bd. 28, S. 28) „Ein schönes Kind, welches wir mit Wohlgefallen Bertha nennen, würden wir zu beleidigen glauben, wenn wir es Urselblandine nennen sollten.“ Für den Namen Mechthilde begeistert sich Mad. Melina im Wilhelm Meister.

Die Sturm- und Drangzeit liebte die alltäglichsten bürgerlichen Familiennamen: die Langen, Walz, Humbrecht, Läufer; doch konnte es mitunter glücken, einen gebräuchlichen Namen zu finden, der zugleich redenden Charakter hatte, z. B. Wild in Sturm und Drang, Brand im Leidenden Weib — derselbe Name, unter dem sich Schillers Held mit den feuerwerfenden Augen im Schlosse der Väter anmelden lässt. Hierher gehört auch Wurm, ein Kleid, das dieser kriecherischen Kreatur wie angegossen sitzt, ohne aufdringlich zu wirken; mit seinem Hofmarschall dagegen zog sich Schiller den Vorwurf zu, eine Spielerei nach der alten Komödienmanier getrieben zu haben[1]. Wir wissen aber, dass er gerade hier einen wirklichen Namen, der ihm unrühmlich zu Ohren gekommen war, an den Pranger stellte; es handelt sich um den Schwager der Charlotte von Kalb[2]; auf einen Tiernamen überhaupt kann auch ein Stuttgarter Hofmarschall von Bär hingelenkt haben[3].

Von Namen aus dem Bekanntenkreise hatten Lessing und Goethe bereits Gebrauch gemacht[4]; bei Schiller nun gelang es, überhaupt für die meisten Personen der ersten Stücke Namensvettern in der Bekanntschaft aufzuspüren. Die Namen Moor, Schweizer, Razmann, Moser, Walter, Kalb, Imhof, Hutten, Abel und der Ritter v. Stein, auch die nur erwähnten v. Bock und Ostheimb sind nachgewiesen; schliesslich würden sich auch Familien Miller[5] und Wieser finden lassen; aber dann bleibt immer noch die Frage, wieviel Schiller bewusst aufgenommen hat. Ob er wirklich den Namen Walter, nachdem er Wieser[6] aufgegeben hatte, in Erinnerung an seinen Ludwigsburger Denunzianten wählte, ist zweifelhaft: kompromittieren konnte er den Namen jedenfalls nicht, denn ihn trug nicht nur der Präsident, sondern auch der Held des Stückes, und dieser allein wird häufig mit seinem Namen angeredet.

---

[1] Braun I, S. 168.
[2] Brahm I, 318.
[3] Düntzer, Erläut. zu Kab. u. Liebe, S. 152.
[4] E. Schmidt, Lessing, 2. Aufl. I, S. 464. Minor, G.-J. VIII, 231 ff.
[5] Müller z. B. Jonas I, 72, 164.
[6] Goed. III, S. X f.

Es lässt sich statt dessen eine andere Vermutung aufstellen: wie bei Milford an Millwood, so kann Schiller bei von Walter an von Waller gedacht haben, den verwandten Helden in Gotters Mariane[1]).

Ob der Dichter auf einen Namen überhaupt Wert legt, dafür giebt die Häufigkeit des Gebrauches ein entscheidendes Kennzeichen: Verrinas Vorname z. B. wird nur einmal in der Liste der Verschworenen genannt, während wir Bourgogninos ausdrucksvollen Namen Scipio öfters zu hören bekommen.

Diese Vornamen stehen übrigens nicht auf dem Personenverzeichnis; auch Spiegelbergs Name Moritz fehlt dort, ebenso vernehmen wir in Wallenstein erst innerhalb des Stückes die Namen Albrecht, Elisabeth, Therese. Gerade umgekehrt verfährt Schiller von Maria Stuart ab: die Leicester, Burleigh, Shrewsbury führen auf dem Zettel ihre historischen Vornamen ohne Erwähnung im Stück.

Dasselbe begegnet uns bei den Nebenpersonen. Wenn bisher oftmals Namen im Dialog gebraucht waren, nur um

---

[1]) Das Stück, dessen Aufführung in Mannheim Schiller am 20. Okt. 1782 oder am 18. Sept. 1783 gesehen haben kann (Walter II, S. 400) zitiert er in seiner Rede (Goed. III, S. 520), und zwar als Beispiel des Selbstmordes durch Gift, also gewissermassen an Stelle seines eigenen Stückes. Die Besetzung der beiden Hauptrollen war dieselbe: Beck und Car. Ziegler (Martersteig, S. 12 ff., 70). Der Schluss des zweiten Aktes kann auf das grosse Finale in Kabale und Liebe von Einfluss gewesen sein. Dem wiederholten: „Bestehen Sie noch darauf?“ entspricht dort: „Herr Präsident — Können Sie noch fühllos seyn?“ Die weitere Steigerung besteht auch dort in der Drohung mit dem öffentlichen Skandal: „Tritt ohne Zittern zum Altar! schrey dort laut über Gewalt! nimm das Volk zum Zeugen, den Allgegenwärtigen zum Richter! . . . Ich steh dir bey, dränge mich zu dir, vereinige mein Geschrey mit deiner Stimme, erzähle, was ich hörte, was ich sah —“

Namen dieses Klangs sind überhaupt, namentlich im bürgerlichen Drama, merkwürdig beliebt: Lina von Waller (Schink), Eugenie Waller (Brandes), Karl Waller (Tiecks „Abschied“), Waller („Stille Wasser sind tief“ von Schröder), Wanner (Ifflands Herbstag), Wallmann (Ifflands Aussteuer), Walltron (Möller), Wallenfeld (Ifflands Spieler), Elise v. Valberg (Iffland), aber auch Goethes Adelheid von Walldorf, Kleists Walter im Zerbrochenen Krug.

zu dessen realistischer Belebung zu dienen, so in den Räubern [illegible] und Bitzel, im Fiesko die Bedienten Stefano, Drullo, [illegible], im Carlos Graf Cordua und Henarez, im Wallenstein Graf von [illegible] und der lange Peter, der Bauernknabe [illegible] und der Rekrut Franz, der Bediente Nathanael, die Generale Karaffa, Forgatsch und Deodati, die Kürassiere [illegible] und Merey und der Bürgermeister Pachhälbel — alles Namen, die im Personenverzeichnis fehlen, so finden wir unter den späteren Figuren die Raoult und Montgomery oder die russischen Bauern Gleb, Ilia, Timoska u. s. w., deren Namen niemals auf der Bühne laut werden. Hier stimmen natürlich die Namen nicht mehr mit irgend einer Vorstellung überein; ein rein äusserlicher Grund ist bestimmend: Auch Goethe hatte in den Bühnenbearbeitungen des Götz die Namen Faud, Peter, Wanzenau, Blinzkopf eingeführt, worin kein Widerspruch zu dem bei der Natürlichen Tochter und dem Grosscophtha befolgten Prinzip liegt. Es ist das Werk des Theaterdirektors, eine Bequemlichkeit für die Rollenverteilung und die Anordnungen des Regisseurs, die auch den kleinen Schauspielern entgegenkam und ihrer Eitelkeit schmeichelte.

Für den Tell „kreierte“ Schiller erst nachträglich die Rollen der Mechthild, Elsbet, Hildegard[1]), „um die drei noch übrigen Schauspielerinnen mit Antheil in das Stück hineinzuziehen, weil sie nicht gern Statisten machen.“ Und um den Chor in der Braut von Messina besser besetzen zu können, löste er ihn in einzelne Ritter aus dem Gefolge der Brüder auf, gab jedem seinen Namen und freute sich darüber, dass die Schauspieler den Chor auf die Bühne bringen würden,

[1]) An Goethe [24. Febr. 1804], Jonas VII, 128. Es könnten auch die im Hamburger Theatermanuskript hinzugefügten Marie, Irmentraut, Johanna darunter verstanden sein. Da mir der Weimarer Theaterzettel nicht zugänglich ist, kann ich darüber nicht entscheiden. Unglaublich missverstanden ist diese Briefstelle von Duschinsky, Zeitschr. f. östr. Gymn. 30 S. 498. Er fasst als die 3 neu geschaffenen Rollen Bertha, Armgard und Hedwig auf und hält es für möglich, dass Hedwig 3 Wochen vor der Aufführung nach dem Muster der Lady Macduff erfunden worden sei.

ohne es selbst zu wissen[1]). Auch bei der Rütliszene wollte er nicht mit erstem, zweitem, drittem Schwytzer u. s. w. operieren; jede Rolle erhält ihren Namen, darunter auch Ulrich der Schmidt, über den nur gesprochen wird; er selbst hat nichts zu reden. Zwölf andere stumme Personen bleiben allerdings namenlos; sie existieren aber auch nur, damit die überlieferte Zahl dreiunddreissig[2]) zu Stande kommt, die für das Buchdrama von Wichtigkeit ist; das Theaterpublikum zählt nicht nach, und von den zwölf Statisten war jedenfalls auf kleineren Bühnen wenig zu sehen. Mit den einundzwanzig Namen aber hat Schiller auf symbolischem Wege eine weit grössere Volksmenge auf die Bühne gestellt, als in den Gruppenszenen seines ersten Stückes, wo einmal achtzig Räuber sich zusammendrängen müssten.

---

5. Die Vorstellung der Personen.

Unter den Fortsetzern des „Demetrius" ist Laube der Einzige, der auch an dem Schillerischen Fragment eingreifende Veränderungen vornahm, indem er der Reichstagsszene exponierende Auftritte vorausschickte und so das majestätische Anfangsbild zerstörte. So sicher es nun auch ist, dass Schiller diese Zersplitterung nicht gebilligt hätte, so klar sind doch Laubes Gründe und so fraglich muss es sein, ob Schiller selbst mit der Reichstagsszene, wie sie ist, das ganze Stück eröffnet hätte. Als er an das Trauerspiel „Die Polizei" ging, hat er sich ermahnt, den Zuschauer durch die Menge der Personen nicht zu verwirren, sondern die einzelnen Figuren

[1]) An Körner. 6. Febr. 1803. Jonas III, S. 11.

[2]) Bei Tschudi heisst es: „solt jeder der gemelten dry Eidgenossen mit Im bringen 9 oder 10 Mann". (Bellermanns Schillerausgabe Bd. V, S. 519). Die Gesamtzahl 33 giebt Müller. Aber schon bei der ersten Weimarer Aufführung, und noch mehr bei der verkürzten Darstellung am 1. Dez. 1804, wurde die Zahl der Landgemeinde verringert. (Düntzer, Erläut. z. Wilh. Tell. 6. Aufl. 1897, S. 29. 37, 199.) Übrigens ist auch im Tell von Veit Weber (Leonh. Wächter) die Zahl 33 festgehalten.

wie an einer Schnur aufzureihen[1]). Es ist damit ein praktischer Grundsatz dramatischer Technik ausgesprochen: Massenszenen langsam zu entwickeln und die Figuren erst einzeln zur Geltung zu bringen, ehe man sie alle ineinandergreifen lässt. Mit jeder einzelnen Person des Stückes muss das Publikum bekannt werden: man kann dieses Prinzip die Vorstellung der Personen nennen und man kann es als den ergänzenden zweiten Teil des Theaterzettels bezeichnen. Der Theaterzettel ist ein Schlüssel in der Hand des Zuschauers, aber er ist wie der Feenschlüssel im Märchen: der Beschenkte weiss zunächst nicht, was damit anfangen, und erst nach und nach bemerkt er, wie alle Schlösser von selbst aufspringen. Jeder Name, der auf dem Theaterzettel steht, muss erst einmal mit Hinweis auf eine auftretende Person genannt sein, ehe die Verbindung zwischen Publikum und Bühne geschlossen ist. Das Buchdrama, in dem wir die Namen der Sprechenden zwischen den abgesetzten Reden des Dialoges lesen, hat es nicht nötig, diesen Konnex herzustellen. Bei einer Aufführung aber z. B. des „Gottfried von Berlichingen" müssten wir über die Persönlichkeit der meisten Auftretenden im Dunkeln bleiben; bei der Aufführung des Götz in Hamburg gab Schröder vielleicht mit aus diesem Grunde noch eine Art Textbuch[2]) dem Publikum in die Hände, wo der Gang des Stückes mit allen auftretenden Personen skizziert war; bei Goethes eigener Bühnenbearbeitung 1804 war, wie Brahm gezeigt hat[3]), einer der Hauptpunkte die Vorbereitung des Auftretens der einzelnen Personen, und 1809 endlich sollte sogar die Reihenfolge des Personenverzeichnisses dem Verständnis des Publikums entgegen kommen.

Allerdings bilden bei der Theateraufführung die Schauspieler selbst, deren Namen, Gestalt, Stimme uns nicht fremd sind, ein Medium, vermittelst dessen wir die Figuren erkennen.

---

[1]) Dram. Nachl. II, S. 64.

[2]) Winter, Theat. Forsch. II, S. 28 ff.

[3]) G.-J. II, 193 ff. Deutlich ist diese Absicht an der neuen Einführung des Selbiz zu erkennen:

II, 14. Carl: Wie meld ich euch meiner Mutter, edler Herr?
Selbiz: Sag ihr, Hans von Selbiz grüsse sie.

Im 18. Jahrhundert war aber die Angabe der Schauspielernamen bei den kleinen Truppen, die mit wechselndem Publikum und Personal zu rechnen hatten, noch nicht allgemein[1]; sogar in Wien war sie 1780, um Kabalen zu verhüten, wieder abgeschafft worden[2]; jedenfalls durfte sich der Dichter auf diese Unterstützung nicht verlassen.

Dies Medium fehlte gänzlich bei dem antiken Drama, wo die Schauspieler, durch Masken unkenntlich, in der Darstellung einer Person wechselten und wo das Personenverzeichnis nur in der Erinnerung des Publikums an allbekannte Stoffe bestand. Hier ist nun bei allen Figuren die Vorstellung gewissenhaft durchgeführt, was deshalb leicht fiel, weil die wenigen Personen, die gleichzeitig auf der Bühne waren, erst einzeln auftraten. Drei Möglichkeiten bestanden da vor allem:

1. Die Person wird vor ihrem Auftreten angekündigt.

2. Die Person wird beim Auftreten begrüsst, im Dialog mit ihrem Namen angeredet oder erst im Laufe der Handlung erkannt.

3. Die Person stellt sich selbst dem Publikum vor.

Das moderne Drama hat es in mancher Hinsicht schwerer als die Antike. Sobald der aufgehende Vorhang in medias res führt, bleibt für die auf der Bühne befindlichen Personen nur noch das zweite Verfahren übrig. Allerdings ist die Vorstellung nicht immer notwendig: z. B. wenn das Personenverzeichnis nur e i n e Frau aufweist, wie Goethes Iphigenie oder Amalia in den Räubern, so ist jeder Zweifel ausgeschlossen;

---

[1] Litzmann, Schröder I, S. 179. Schlösser, Theat. Forsch. XIII, S. 14 f. Pichler, Chronik des Hof- u. Nat.-Theat. in Mannheim 1879, S. 19.

Nach Hagen, Geschichte des Theat. in Preussen S. 273 machte Schönemann 1740 den ersten Versuch, durch Nennung der Schauspieler die Anziehungskraft der Ankündigung zu vermehren. Reisende Virtuosen, wie Brockmann, brachten dann auch die Sitte auf, ihre Mitwirkung am Ende des Personenverzeichnisses besonders hervorheben zu lassen. Martersteig S. 203 (falsch erklärt S. 437), siehe den Berliner Hamletzettel: Kürschner, Jahrb. f. d. Theater I, S. 108.

[2] Nicolai, Reise durch Deutschland und die Schweiz IV, S. 607.

auch die Fürstin Isabella ist inmitten der Ältesten von Messina gleich erkennbar und dadurch ergiebt sich wiederum Beatrice von selbst. Oder die Person verrät sich durch ihr Äusseres, wie der Mohr im Fiesko, und durch seine Uniform der Major in Kabale und Liebe (er wird trotzdem angekündigt). Auch kann die Person durch die Situation, in der sie sich befindet, hinreichend erklärt werden: wenn wir Jungfr. II mitten unter den Feldherrn ein Weib vorfinden, so wissen wir, wer sie ist, nachdem bereits im Vorspiel und im ersten Aufzuge von der verräterischen Königin im feindlichen Lager die Rede war (z. 295 ff, 829 ff, 925 ff)[1]. Im zweiten Aufzug des Tell hat uns die Dekoration einen Edelhof zu zeigen, und wir erraten danach sofort die Persönlichkeit des Greises, während im Anfang desselben Stückes Alpenjäger, Fischer und Hirt durch ihren Standpunkt im Landschaftsbilde kenntlich gemacht sind; Kuoni trägt ausserdem einen Melknapf auf der Schulter. Leicht zu erkennen ist hierbei eine Parallele zur bildenden Kunst, bei der wir gleichfalls das stehende Attribut finden, das in der Hand von Heiligen, von historischen Personen oder Berufsklassen die Bedeutung der Gestalten vermittelt. So stellt im Anfang von Kabale und Liebe Miller sein Violonzell bei Seite; wir erkennen daran den Musikus. Dasselbe war vielleicht beabsichtigt, wenn beim ersten Auftreten Wallensteins durch einen Pagen der Kommandostab herbeigebracht wird [3].

In den übrigen Fällen war Schiller auf eine der drei erwähnten Methoden angewiesen:

Ankündigung.

„Die Personen des vorhergehenden Auftritts sehen allezeit die Personen des folgenden kommen“ giebt Joh. El. Schlegel als Zeichen eines regelmässigen Stückes an[2]. Dasselbe ist die Regel des Batteux[4]; dieser nennt vier Möglichkeiten die Szenen zu verbinden und bezeichnet die dritte davon, die Er-

[1]) Im 13. Bde. der Goedekischen Ausgabe sind ausnahmsweise die Zeilen, nicht die Verse gezählt.

[2]) D. L. D. 26, S. 40.

[3]) So ursprünglich im Manuskript. Goed. XII, S. 96.

[4]) Einleit. i. d. sch. Wiss. (Ramler) II, S. 238 f.

blickung als „schlechterdings notwendig“. Gottsched setzte auch für den einzigen Fall, wo er ein zeitweiliges Leerbleiben der Szene gestattete, nämlich „wenn die Personen, die auf der Bühne stehen, denen, die sie ankommen sehen, ausweichen wollen“[1]), diese bequemste Art der liaison des scènes voraus. Er selbst machte denn auch so ausgiebigen Gebrauch davon, dass seinem Rezensenten das häufige „Doch Cato kömmt bereits“ auffiel; in seiner „bescheidenen Antwort“ verteidigte sich Gottsched durch die Aufzählung von französischen Mustern[2]).

Das antike Drama war das ursprüngliche Vorbild; dort wird diese Ankündigung zumeist dem Chor in den Mund gelegt, der unter freiem Himmel weithin Ausschau hält und sich natürlicherweise auf das Herannahen neuer Personen aufmerksam macht. Indem man denselben Brauch zwischen dle Wände einer Saaldekoration verpflanzte, bedachte man nicht die Unwahrscheinlichkeit. Wie lächerlich wirkt z. B. in Bodmers Äschylostravestie „Karl von Burgund“[3]) die Begrüssung:

> „Aber wir müssen mit Ehrfurcht aufstehen; ich sehe die Tochter unsers Herren, die durchlauchtige Maria, wie das helle Licht des Morgens, in das Zimmer tretten. Es gebühret uns sie mit verehrenden Worten anzureden“

gegenüber den Versen des Äschylus:

> ἀλλ ἥδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς
> φάος ὁρμᾶται μήτηρ βαριλέως

Auch Lessing versieht seine Personen gern mit der Feinhörigkeit, jedes Herannahen zu erkennen oder wenigstens zu bemerken; besonders hat er, wie Düsel[4]) zeigt, die Gewohnheit, Monologe durch die Ankündigung einer auftretenden Person

---

[1]) Diese Ausnahme ist erst in d. 4. Aufl. d. Crit. Dichtk. (1751) S. 629 erwähnt.

[2]) Beytr. z. krit. Hist. 5. Stück S. 39, 47 ff.

Sulzer in seiner Theorie d. sch. Künste I, 91 tadelt bereits den Fehler der französischen und deutschen Dichter: „Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen.“

[3]) D. L. D. No. 9, hsg. v. Seuffert.

[4]) Düsel, Der dramat. Monolog, Theat. Forsch. XIV, S. 71 f.

abbrechen zu lassen. Goethe ist darin sein Partner. Von einer „dramatisierten Grille" Lessings und Goethes sollte aber Düsel nicht reden, da der Grund so leicht ersichtlich ist. Entschlussmonologe enden meist mit einem Abgang: Reflexionsmonologe dagegen können von innen heraus überhaupt kein Ende finden, da sich die Gedanken immer weiter spinnen; sie müssen also entweder unterbrochen werden — und zwar wird man die unterbrechende Person nicht überraschend auftreten lassen, denn sonst müsste sie noch etwas von dem Selbstgespräch hören — oder sie gehen in ein stummes Nachdenken oder Dahinträumen über. Dann entsteht eine Pause bis zum Auftreten der nächsten Person — ein neues Element der dramatischen Technik, das mit Schiller aufkommt.

Gleich Karls Monolog im vierten Aufzug der Räuber ist ein Beispiel dafür. Oder man halte Posas Monolog (Don Carlos III. 9) neben sein Vorbild, den Monolog Nathans (III. 6), dann wird der Unterschied deutlich: hier lauten die letzten Worte „Er kömmt. Er komme nur": dort macht Posa einige Gänge durch das Zimmer und bleibt in ruhiger Betrachtung vor einem Gemälde stehen. Der eintretende König sieht ihm noch eine Zeit lang zu, ohne bemerkt zu werden.

Notwendig blieb die Ankündigung der kommenden Person in dem von Gottsched erwähnten Falle: wenn dadurch eine andere Person veranlasst wird, sich zu entfernen. Z. B. Sem. v. 68, Fiesco I. 1—2. IV, 11—12, Kab. I, 3—4, IV, 6—7, Carlos I, 3—4. Sonst aber fällt auf, wie selten gerade in den Jugendstücken die Ankündigung stattfindet und wie oft die Personen überraschend eintreten[1]. Vom Don Carlos ab steht Schiller der französischen Szenenverbindungstechnik wieder

---

[1] Siehe Räub. Goed. II. S. 37. 59. 110. 113. 147. 181. **Fiesko u. Kab.** Goed. III, S. 24. 26. 35. 42. 46. 85. 98. 102. 103. 106. 361. 366. 410. 413. 438. 455. 481. Don Carlos. Goed. v. 2. S. 190. Dagegen Beispiele durch Ankündigung verbundener Auftritte: Sem. v. 586, Räub. Trsp. I. 2. Fiesko II. 11. 17. Don Carlos v. 1341. 1464, 1535, 2075, 3804, 4442. 4559. 4856. Picc. v. 79. 383. 632. 1383. W. T. 1363, 2578, 3191, 3586. M. St. 379. 680, 1941, 3479, 3887. **Jungfr.** 545, 2442, 4183, 4231.

näher und in ihrer steifsten Form „man kommt“ dringt sie manchmal ein[1]). In den Jugendstücken war dazu wenigstens ein vernehmbares Geräusch notwendig gewesen: Schüsse (Räub.), Klopfen (Fiesko IV, 7), die Gartenthüre[2]) (Räub. IV, 4), ein Trompetensignal (Don Carlos I in d. Thalia). Oder die Person konnte von weitem gesehen werden (Räub. Bühnenb. I, 2: Amalia kommt langsam durch die hintern Zimmer). Daneben war es aber auch möglich gewesen, dass sich der Pater, Kosinsky und Hermann mitten unter die Räuber einschleichen konnten, ohne dass ihr Kommen bemerkt wurde. Bei Kosinsky hätte eine Vorstellung mit der Ankündigung nicht verknüpft werden können; Hermann war dem Publikum schon bekannt, der Pater durch sein Äusseres erkennbar; in der Bühnenbearbeitung dagegen heisst es beim Kommissar: „Seht! Da kommt schon so ein Hezhund der Gerechtigkeit angestiegen.“

Damit sind wir endlich zu der Frage gekommen: Inwieweit hat Schiller die Ankündigung zur Vorstellung neu auftretender Personen verwendet? In den Jugendstücken sehr wenig, in den Räubern nur einmal in geschickt versteckter Weise. Moor fragt: „Saht ihr den Schwarz nicht? sagt er euch von keinem Brief, den er an mich hätte?“ und dem gleich darauf Eintretenden fliegt er entgegen: „Bruder, Bruder, den Brief! den Brief!“ Die Absichtlichkeit dieses Kunstgriffes darf bezweifelt werden; dafür spräche der Aufruf Spiegelbergs: „Muth, sag ich, Schweizer! Muth, Roller, Grimm, Razmann, Schufterle! Muth!“, wobei gerade der Name des bereits vorgestellten Schwarz fehlt; das zweite Beispiel aber aus dem Fiesko könnte in seiner Ungeschicklichkeit das Gegenteil beweisen: Leonore flieht zum Schlusse des ersten Auftrittes von der Bühne unter dem Ausruf: „Fiesko kommt“, es treten aber statt seiner Gianettino und der Mohr auf, und

[1]) Im Nathan d. Weisen (III, 1) hat Schiller einmal die Frage „Kommt es nicht an unsre Thüre?“ in „was rauscht an unsrer Thür?“ verändert, gewiss weniger, um das typische „kommt“ zu beseitigen, als aus metrischem Grunde.

[2]) Dasselbe Motiv in Bergers Galora von Venedig I, 1 beim Herankommen Casoris.

[illegible] werden, zumal [illegible] [illegible] Nach Kettners Vermutung[1] [illegible] [illegible] der später [illegible] verändert wurde. [illegible] merkte Schiller [illegible]: Leonore vermutet dort [illegible]: „[illegible] mein Gemahl seyn[2].“ Ausserdem sagt nun Gianettino im folgenden Auftritt: „Dieser Fiesko ist ein Magnet“ (früher nur: „Dieser Mensch ist ein Magnet“), so dass jedem Missverständnis vorgebeugt wird. Indem hierbei von der weissen Maske des Grafen die Rede ist, wird auch ein Erkennungszeichen für Fiesko geboten, der in der That 2 Auftritte später in einem weissen Mantel erscheint.

In den folgenden Stücken benutzt nun Schiller mehr und mehr die Ankündigung als Mittel zur Vorstellung. Entweder die Personen werden gemeldet durch einen Diener: so u. a. Hofmarschall von Kalb, Gustav Wrangel, der schwedische Hauptmann, Burleigh. Oder die Annäherung wird bemerkt und dabei fällt der Name: so werden Ferdinand, Questenberg samt Octavio, die Karabiniere Terschkas im Lager, die beiden Königinnen in Maria Stuart, Bertrand und Karl VII. in der Jungfr., ferner Baumgarten, Tell, Gessler und die Urner, die zum Rütli kommen, eingeführt. An dieser letzten Stelle ist auch eine negative Ankündigung gemacht (v. 1097), es war nötig auf die Abwesenheit Tells besonders hinzuweisen. Endlich giebt es noch eine dritte Art der Ankündigung, die im wesentlichen der Mechanik des Stückes dient und die Vorstellung nur als Nebenzweck mitnimmt: die Person wird bei ihrem Namen herbeigerufen oder bestellt, so Räub. IV, 2 Daniel; V, 1 der Pastor; Carlos V, 8—10 der Grossinquisitor; Picc. II, 6 die Feldherrn, darunter die noch unbekannten Maradas, Forgatsch, Deodat, Karaffa; W.T. V, 1—2 Macdonald und Deveroux.

[1] Vjschr. III, 589.

[2] Auch bei Plümicke heisst es nur: „Vielleicht Fiesko“, und nachher „Fiesko ist ein Magnet“.

Anrede.

Von der Anrede macht die französische Tragödie einen fast allzu häufigen Gebrauch, wozu Bedürfnis nach Versfüllung und vor allem die Bequemlichkeit des Reimes[1]) Veranlassung bieten konnte. In verschiedener Weise kann die Anrede auch zur Erkennung der Personen verhelfen. Nicht immer braucht es der Name zu sein; Umgangsformen und Etikette können einen Titel erfordern, der dann wenigstens auf dem Theaterzettel steht oder dem Publikum bekannt ist. So wird Wurm als „Herr Sekertare" begrüsst; die Anrede „Eure königliche Hoheit" genügt, um uns den Infanten von Spanien zu bezeichnen, und Talbot wird als „Feldherr" (z. 1621) vorgestellt mit einem Titel, der nach dem Personenverzeichnis ihm allein zukommt.[2])

Auch die Pietät kann Nennung des Namens verbieten; auffällig ist es, dass Max seinen Vater mehrfach Octavio anredet[3]); beim ersten Auftreten aber sagt er Vater und giebt sich dadurch zu erkennen; ebenso Mortimer mit seinen ersten Worten: „Man sucht euch, Oheim." Bei der Gegenseitigkeit der verwandtschaftlichen Beziehungen kann eine Anrede ausreichen, um zwei Personen vorzustellen, z. B. „Liebe Tante" in den ersten Worten des „Menschenfeind". Oder zu Beginn der Räuber: zwei Personen sind auf der Bühne; der Greis wird Vater genannt; nach dem Verzeichnis kann es also nur der alte Moor sein; er spricht von seinem Sohne Karl als einer dritten Person und giebt dadurch die zweite als Franz zu erkennen. Auf eine ähnliche indirekte Weise, die mit der Kombinationsgabe des Publikums rechnet, kommen wir auch zu Beginn des Fiesko ins Klare: man hört die Namen Rosa, Bella; auf dem Theaterzettel stehen diese beiden Personen als Leonorens Kammermädchen; es ist also unter der dritten, die von ihnen „gnädige Frau" tituliert wird, Leonore zu vermuten.

---

[1]) Köster, S. 240.

[2]) Später redet Isabeau alle drei Heerführer Feldherrn an (z. 1720).

[3]) Picc. 2267, 2295. W. T. 1210, 3397, 3461.

Nun werden die meisten Anreden lediglich die Belebung des Dialoges bezwecken. Läge überall die Absicht des Dichters vor, das Publikum mit den Namen vertraut zu machen, so müssten die Anreden in der zweiten Hälfte eines Stückes bedeutend abnehmen, was durchaus nicht der Fall ist.

Indessen giebt es Beispiele, wo die Absicht deutlich ist, und zwar dann, wenn sich die Anrede bereits unter den ersten Worten des Dialoges befindet z. B. Sem. v. 515 „Sohn Maja“! „Zeus“. Räub. II,1: „Herrmann!“ Carlos v. 129 „Mein Roderich“, v. 386 „Mondekar“. Picc. v. 2 „Graf Isolan“, v. 384 „Vater“. M. St. v. 251 „Oheim“, v. 1077 „Mylord von Kent“. Jungfr. z. 30 „Etienne“, z. 35 „Claude Marie“, z. 63 „Jeannette“, z. 756 „Agnes“. Br. v. Mess. v. 2 „Ihr greisen Häupter dieser Stadt“, v. 101 „Diego“. Tell v. 183 „Herr Stauffacher“, v. 459 „Herr Walther Fürst“.

Bereits in den frühesten Stücken setzt die Anwendung dieser Vorstellungsmethode ein; später treffen wir hingegen Stellen, wo die Anrede geflissentlich vermieden scheint. Wenn Isabella zwischen ihren beiden Söhnen auftritt, macht sie keinen Unterschied; erst im folgenden Auftritt beginnt mit dem heraufdämmernden Zwist die Sonderung: v. 465 „Du bist der ältre Bruder“ und v. 471 „Don Cesar“. Deutlich ist die Absicht im Tell I, 4: um einen Bühneneffekt herauszusparen, darf Melchthal nicht zu Beginn des Auftrittes angeredet und vom Publikum erkannt werden; erst Stauffachers Erzählung vom Schicksal des Vaters und das Hereinstürzen des Sohnes haben den Zusammenhang zu erklären: „Der Sohn ists? Allgerechter Gott!“ Ähnlich wird Kotzebues Gustav Wasa, der als Knecht verkleidet auftritt, erkannt, als er bei der Erzählung vom Tode seines Vaters zu Boden stürzt.

Bei solchen Erkennungsscenen erfährt das Publikum [illegible] mit den Mitspielenden, wen es vor sich hat. Von den [illegible] schwarzen Masken im ersten Aufzug des Fiesko sind Kalkagno und Sacco [illegible] bereits durch gegenseitige Anrede [illegible] den Namen der dritten [illegible] nennt I, 7 Fiesko [illegible] in dem Moment, wo er selbst sie erkennt: „Eine

männliche Antwort, und — das ist Verrina!" Dasselbe wiederholt sich bei der neuen unbekannten Maske in I, 8: „Scipio Bourgognino!" Oder in der Jungfr. II, 9: „So bist du dieser edle Herzog selbst" und im Tell V, 2 „Ihr seid der Herzog von Oesterreich". Jedesmal hat die Erkennung auch Einfluss auf die Dialogzwischenschriften. Während in einem konsequenten Bühnenmanuskript von Anfang an die Rollennamen vor den Reden stehen[1]) und z. B. auch Kotzebue im erwähnten Fall „Gustav Wasa (als Knecht verkleidet)" über die Szene schreibt, sagt Schiller, wie ein Erzähler, der seinen Leser überraschen will, nicht mehr, als das Theaterpublikum zunächst sieht. Er führt einen Alten, Masken, Ritter und Mönch ein und lässt aus ihnen erst vom Moment der Erkennung ab den alten Moor, Verrina, Bourgognino, Burgund, Parricida werden[2]). Burgund musste zum zweiten Male vorgestellt werden, weil er durch das geschlossene Visier unkenntlich ist; ähnlich läge der Fall, wenn wir den schwarzen Ritter als Talbot aufzufassen hätten. Bedeuteten Johannas Worte: „so sagt ich, du wärst Talbot" wirklich eine Erkennung, so sollte man auch hier eine Veränderung der Dialogvorschrift erwarten. Es geschieht nicht; die Figur soll dem Publikum nur „ein schwarzer Ritter" bleiben, „ein Unbekannter" wie die Warner bei Shakespeare, im Götz, in Klingers Otto, in Tiecks Genovefa[3]).

Zur Vorstellung durch Anrede gehören schliesslich auch die andern Fälle, wo die Personen erst auf der Bühne mit einander bekannt werden, sei es durch Frage oder durch Vor-

---

[1]) In der Bühnenbearbeitung des Fiesko werden diese Personen gleich mit Namen eingeführt: „Verrina als Maske", „Bourgognino maskiert". Goed. III, 204, 207.

[2]) Ein hübsches Beispiel für dieses Umspringen findet sich in Gerstenbergs Minona IV, 5:

Zweyter Gefangener (da er sich frey fühlt, zieht einen Dolch, und springt auf Minonen zu) So dankt dir Aezia. (Ehe Aezia diese Worte noch ausgesprochen und ihre That vollführt hat, liegt sie schon von Ryno und der Wache niedergehauen.)

[3]) Minor, G.-J. X, 231.

stellung im engeren Sinne. So rühmt Sonnenfels es an Lessings Minna von Barnhelm als den glücklichsten Zufall von der Welt, dass der Wirt das Fräulein nach Namen, Verrichtung u. s. w. auszufragen habe[1]). Ähnliche Gelegenheiten können auch aus anderen Situationen hervorgehen; dass z. B. Kosinsky von den Räubern nach Namen und Zweck seines Kommens gefragt wird, ist ebenso selbstverständlich, wie Fieskos Erkundigung nach dem Namen des Malers, der vor ihn gebracht wird. Ohne Aufforderung nennt Mercado (Carlos 4884) seinen Namen; durch ihren Vater wird Marina dem Polenkönig vorgestellt. Ebenso macht eine Mittelsperson, Octavio, den Kriegsrat Questenberg mit Isolani und Butler bekannt[2]); die besprochene Absicht darf aber hier nicht gesucht werden, denn Isolani und Butler sind bereits bekannt, während gerade Illo, der nicht vorgestellt wird, bisher nicht angeredet war. Indessen ergiebt sich die Vorstellung vollkommen aus der Situation und dient zur indirekten Charakteristik und zur Anknüpfung eines Gesprächs. Mehr überrascht das Zeremoniell auf dem Rütli, wenn die Unterwaldner und Schwytzer zusammenkommen; dort handelt es sich wesentlich um Ausfüllung der Pause bis zum Herannahen der Urner.

Selbstvorstellung.

Während die beiden ersten Methoden unter Gruppen, zum mindesten unter zwei Personen Regel sind, bleibt die dritte für den Monolog übrig. Bei den griechischen Tragikern musste Schiller sie am deutlichsten in den Prologen des Euripides angewendet finden, z. B. in den von ihm übersetzten Phönizierinnen: „Jokaste heiss ich." Diese viel getadelte und verspottete Euripideische Manier hat nicht nur Verteidiger wie Lessing, sondern auch moderne Nachahmer gefunden. Klinger eröffnet seine Medea mit Versen des Schicksals: „Schicksal

---

[1]) Briefe ü. d. Wiener Schaubühne S. 196. Das Motiv stammt aus Goldonis Locandiera.

[2]) In sk auch Butler und Maradas. Goed. XII, S. 173.

nennen mich die Erdensöhne", seinen Oriantes mit einem Prolog der Nemesis: „wenn ich, Nemesis, der Rache Göttin u. s. w.", und am Anfang von Goethes Helenaakt im Faust steht der Vers:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,

der allerdings erst später hinzugefügt wurde[1]); ursprünglich hatte Goethe den Euripideischen Monolog ohne eine so wesentliche Eigentümlichkeit, wie es die Selbstvorstellung ist, nachgeahmt, ebenso im Anfang der Iphigenie und im Polymetismonolog des Elpenor, wo die Namensnennung fehlt.

Was man dem Euripides als Nachlässigkeit vorwarf, das empfinden wir in den primitiven Anfängen des neueren Dramas als frische Naivetät. Und so wurden die Selbsterklärungen des Handwerkerdramas, die von Shakespeare und Gryphius genugsam verspottet sind, von Tieck bewusst wieder aufgenommen:

Ein Zaubrer bin ich, Polykomikus genannt (Zerbino).
Ich bin der wackere Bonifacius (Genoveva).

Diese archaisierende Manier—Home und später A. W. Schlegel vergleichen sie treffend mit den Spruchbändern, die auf alten Gemälden den Figuren aus dem Munde wachsen[2]) — passte in den strengen Stil Schillers nicht.

Das einzige Mal, wo bei ihm eine Selbstvorstellung in der ersten Person stattfindet, im Anfang der Rütliszene, ist es kein Selbstgespräch und mit keiner Wendung zum Publikum verbunden:

Wir sind
Die ersten auf dem Platz, wir Unterwaldner.

Schiller liebt es überhaupt nicht, neue Personen monologisch einzuführen oder ein ganzes Stück mit einem Expositionsmonolog zu eröffnen. Nur in Semele ist dies der Fall. Dort lässt er Juno in der dritten Person sich selbst erklären durch die Anrede erst an ihre Pfauen: „Pfauen Junos!", bald nachher an sich selbst: „Juno! Juno! traurig stehst du, tief verachtet."

---

[1]) W. A. I. Bd. 15, 2. S. 72.

[2]) Homes Grunds. d. Kritik, übs. v. Meinhard. 3. Aufl. II, 250. Schlegels Dramaturg. Vorles., Werke Bd. V, S. 142.

Von der Selbstapostrophe muss überhaupt die Diktion des achtzehnten Jahrhunderts mehr Gebrauch gemacht haben, als unsere Sprechweise; auch im Roman finden sich Spuren: man beobachte etwa, wie Wielands Prinz Biribinker es fertig bringt, immer im entscheidenden Augenblick seinen unglücklichen Namen auszusprechen.

Während dies auf das Selbstgespräch beschränkt bleibt, kann auch der Dialog in einer Art, die unserer Redeform nicht fremd ist, die Selbstvorstellung herbeiführen. Die Absicht ist zu erkennen im Anfang von Wagners Kindermörderinn, wenn Gröningseck sagt:

„Meynt sie denn pardieu, der Lieutenant von Gröningseck würde sich sonst in einen solchen Stall weisen lassen".

Die Schillerischen Beispiele sind nicht so schlagend:

Räub. I, 2:

Das sollst du noch von Spiegelberg lernen!

Fiesco I, 5:

heute war Prinz Doria lustig.

In beiden Fällen wird zwar der Name überhaupt zum ersten Mal genannt, aber so spät, dass das Publikum bis dahin die Person bereits erraten haben muss.

Schliesslich braucht eine Person, um sich selbst vorzustellen, ihren Namen nicht unbedingt zu nennen. Wenn Montgomery von dem Heimatlande Wallis spricht, so ist er mit Zuhilfenahme des Theaterzettels zu erkennen. An das Publikum gerichtete Selbstvorstellungen jedoch, wie die des Euripides, die nicht nur den Namen, sondern auch Abstammung und Verhältnisse exponieren, machen das Personenverzeichnis überhaupt überflüssig.

In diese Lage kam Schiller bei der Huldigung der Künste; in der ersten Ausgabe fehlt das Verzeichnis; Schiller hielt es für unnötig, „indem sich alle Personen selbst erklären, wenn sie ankommen".[1])

---

[1]) An Frommann 3. April 1805. Jonas VII, S. 233.

6. Der Schauplatz.

„Der Ort der Geschichte ist Teutschland“, diese Bemerkung auf dem Theaterzettel der Räuber, über die wir heute gleichgiltig hinweglesen, war zu ihrer Zeit nicht bedeutungslos. Schubart, der auch an die Verfasser der Hermannsschlacht, des Götz und der Minna die Bitte richtete, mehr patronymische Stücke zu liefern[1]), hatte von dem jungen Genie, in dessen Hände er den Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens legte, ausdrücklich verlangt, dass es „nicht aus Zaghaftigkeit die Scene in Spanien und Griechenland, sondern auf teutschem Grund und Boden eröffne.“

Spanien und Griechenland bedeuteten schliesslich nichts weiter, als die Schauplatzlosigkeit. Wie nach Gottsched der Dichter für eine allgemeine Fabel historische Namen entlehnte, so entlehnte man auch den Namen irgend einer Stadt, und mit der blossen Angabe La scène est à Aulide, à Eleusis, en Cheronèse war nach Hédelin genug für den Schauplatz gesorgt; ebenso riet Corneille, von jeder genaueren Bezeichnung innerhalb des Stückes abzusehen, um über eine etwaige Verletzung der Einheit hinwegzutäuschen, eine Empfehlung, die noch durch Friedr. Nicolai wiederholt wurde[2]).

Joh. El. Schlegel verglich diese Verallgemeinerung des Schauplatzes mit dem Gemälde eines Menschen, der in der Luft schwebe, weil der Boden nicht hinzugezeichnet sei[3]). Indem man, wie Gottsched, die Illusion des Publikums ängstlich behüten wollte, nahm man ihr jede Freiheit; das Publikum blieb im Parterre sitzen; man gab sich keine Mühe, es nach Griechenland zu führen, ihm von der Bühne herab griechische Luft entgegenwehen zu lassen; der Schauplatz blieb „auf dem Theater.“

---

[1]) G.-J. II, S. 99.

[2]) Corneille, Discours des trois unités ed. Marty Leveaux I, 117. Nicolai, Abh. v. Trauerspiel, Bibl. d. sch. Wiss. I, 33.

[3]) D. L. D. 26, S. 4 f., 223 f. Hamb. Dram. 44. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 371.

Seitdem aber erfuhr die Auffassung eine wesentliche Änderung. Bereits Gerstenberg sagt: „Sobald der Vorhang aufgezogen wird, denken wir nicht mehr an das Theater, sondern an den Ort, den das Theater vorstellen soll[1]." Und beim jungen Schiller ist das frühere Verhältnis von Publikum und Bühne sogar auf den Kopf gestellt: Die Schaubühne führt das Publikum. „Mit ihr folgen wir der verlassenen Ariadne durch das wiederhallende Naxos, steigen mit ihr in den Hungerthurm Ugolinos hinunter, betreten mit ihr das entsetzliche Blutgerüste[2].")

Sobald nun das Theater auf diese Illusion ausging, musste der Dichter alles daransetzen, nicht nur seine Personen, sondern auch das Publikum auf dem Schauplatze des Stückes festen Fuss fassen zu lassen. Joh. El. Schlegel[3]) hatte auf die Antike verwiesen; er hatte gezeigt, wie im Anfange der Electra ausführlich die Scene geschildert, wie im Ödipus zu Kolonos jeder Stein beschrieben sei. Das Wesentliche, dass sich nämlich auch das athenische Publikum im Haine von Kolonos auskannte, sprach er nicht aus, aber er hatte für das deutsche Theater dasselbe Ziel im Auge, indem er auch da nationale Stoffe mit sicherer Lokalisierung, gestützt durch Anspielung auf bekannte Verhältnisse verlangte. Durch die bayrischen, östreichischen, pfälzischen und anderen Gruppen der Ritterdramatiker wurde eine solche Heimatkunst später erreicht.

Auf den jungen Schiller hatte Schubarts Mahnung gewirkt: nach den Räubern sehnte er sich vom Boden des Fiesko wieder hinweg und bat Dalberg um ein interessantes deutsches Thema zu einem Nationalschauspiel[4]). Und nachdem er als Ästhetiker den Stachel des Privatinteresses, von dem der nationale Gegenstand seine Wirkung borge, verworfen hatte[5]), führte ihn die Arbeit am Tell zur alten Neigung zurück und er dachte auch an ein deutsches Nationalschauspiel, indem er

[1]) A. v. Weilen, D. L. D. 30, S. LXXI.
[2]) Goed. III, S. 519 f.
[3]) D. L. D. 26, S. 215.
[4]) An Dalberg 1. April 1782, Jonas I, 57.
[5]) Vom Erhabenen, Goed. X, S. 174.

Klopstocks „Hermannsschlacht“ vornahm [1]); den Plan einer Bearbeitung gab er freilich bald auf.

Goethe [2]) hat später in der Erinnerung an die Leipziger Aufführung des Schlegelschen „Hermann“ der ganzen dramatischen Bardenpoesie, von der man eine nationale Schaubühne erhofft hatte, das Urteil gesprochen; sie konnte die beabsichtigte Wirkung nicht erreichen, da das Publikum keinen Heimatsboden unter sich fühlte. Selbst Friedr. Ludw. Schröder verpflanzte die Schmidtsche Hermannide wieder als Turandot nach China [3]), so sehr dies seinen Prinzipien zuwiderlief. Er und in seinem Gefolge Bode, Bock, Grossmann, Gotter, Reichard [4]) waren darangegangen, die Blüten der Weltlitteratur in deutsche Treibhäuser zu setzen, und zwar sollte es sich nicht nur um die Lokalisierung von Lustspielen handeln, womit bereits die Gottschedin begonnen hatte. „Es lässt sich zwar nicht jedes Stück nach Deutschland legen, aber wo es möglich ist, thu' ichs“ war Schröders Grundsatz [5]); auch im sogenannten Hamburger Preisausschreiben war für Übersetzungen dieser Wunsch ausgesprochen; die eingereichten Originalstücke entsprachen ihm jedoch nicht, alle drei Bruderzwistdramen hatten Italien zum Schauplatz [6]).

Exotische Familienzwistigkeiten liessen dem Dichter freiere Hand; ein krimineller Beigeschmack war nur dort von den Mordtaten fernzuhalten, also brauchte es keine Zaghaftigkeit zu sein, sondern ein richtiges Gefühl konnte den Dichter in die Fremde führen. Auch Schiller zog, als er das zweite Mal an die feindlichen Brüder heranging, den Stoff in die ideale Ferne, wo er zugleich einen besseren Boden für seinen Chor fand. Die Braut von Messina könnte man, vom Titel abge-

[1]) W. A. I, Bd. 40 S. 90. An Goethe 20. Mai 1803. Jonas VII, 41.
[2]) Leipziger Theater, W. A. I, Bd. 36, S. 226 f. v. Biedermann, Goethes Gespräche V, 275, VI, 284 f.
[3]) Litzmann, Schröder und Gotter S. 58.
[4]) Meyer, F. L. Schröder, I, 313. Litzmann, Schröder II, 124 ff. Wolter, Fr. W. Grossmann, Diss. Bonn 1901, S. 31.
[5]) Devrient, Briefe Ifflands an Werdy, S. 69.
[6]) Litzmann, Schröder II, 155. Minor I. 304.

sehen, beinahe ein schauplatzloses Stück nennen; gleich die Vorrede wendet sich ja gegen die Auffassung, „als ob hier ein anderer Ort wäre, als der bloss ideale Raum“. Die Übereinstimmungen mit Reisewerken der Zeit, die Kettner [1]) nachgewiesen hat, berechtigen nicht, von eigentlichen lokalen Vorstudien zu reden; schwerlich hat Schiller zur Arbeit jemals die Landkarte hinzugezogen, die bei den anderen späteren Dichtungen eine so grosse Rolle spielte.

In den Räubern hatte er sich an allgemein bekannte geographische Begriffe gehalten: Franken, die sächsische Grenze, die böhmischen Wälder und die Donau. Wenn statt Leipzig im Mannheimer Manuskript die Reformationsstadt Wittenberg eingesetzt wurde, so war man vielleicht über das Alter der Leipziger Universität nicht unterrichtet; hierum, wie um die notwendige Veränderung der Örtlichkeiten in Herrmanns falscher Nachricht, scheint sich Schiller selbst nicht bekümmert zu haben [2]).

Im Fiesko hat er die einzige ausserhalb Genuas spielende Szene III, 1 geographisch keineswegs bestimmt; der Don Carlos weist in dieser Hinsicht einen Fortschritt auf; das Karthäuserkloster (II, 14) wird sogleich zum Schauplatz der vorhergehenden Szene in Beziehung gesetzt. (v. 3191 ff) Eigentlichen Wert auf die Bestimmung des Lokals legt jedoch erst der Dichter des „Wallenstein“. Das äussert sich schon auf dem Theaterzettel; hatte dieser in den Räubern nur „Teutschland“ genannt und in den drei folgenden Stücken geschwiegen (Genua und Spanien standen auf dem Titel; Kabale und Liebe durfte keinen bekannten Schauplatz haben [3])), so heisst es nun: „Vor der Stadt Pilsen in Böhmen“ und im Tod: „Die Scene ist in den drey ersten Aufzügen zu Pilsen, in den zwey letzten zu Eger“.

[1]) Z. f. d. Ph. XX, S. 49 ff.

[2]) An Schwan, 2. Febr. 1782. Jonas I, 55.

[3]) Harmlosere bürgerliche Stücke konnten dies wagen; so spielt Wagners „Reue nach der That“ in Wien, Gemmingens „Deutscher Hausvater“ i. d. 2. Ausg. in München, was aber dort bereits Ärgernis erregte.

Mit dieser Genauigkeit, die auch den Ortswechsel zwischen den Akten voraussagt, wird später nicht mehr verfahren; in der Jungfrau heisst es wegen zu häufiger Veränderung und teilweiser Unbestimmtheit des Schauplatzes: „die Scene wechselt in verschiedenen Gegenden Frankreichs“; in Maria Stuart und Tell ist der Schauplatz nur aus Bemerkungen hinter einzelnen Personen zu ersehen: „Gefangene in England„; „Reichsvogt in Schwytz und Uri“; „Landleute aus Schwytz, Uri, Unterwalden“.

Dagegen macht Schiller von den Räubern an bis zum Tell von einem Ausdrucksmittel des Lesedramas Gebrauch: er setzt über die einzelnen Szenen geographische Überschriften, während in einem korrekten Regiebuch nur die Dekoration beschrieben zu sein braucht. Im Schauspiel „Die Räuber“ heisst es ganz novellistisch: „Nahgelegener Wald“ (IV, 5); im Trauerspiel dagegen „Wald“ (IV, 13); die Angaben „Franken“, „An den Gränzen von Sachsen“ u. s. w. sind aber auch in der Bühnenbearbeitung stehen geblieben. Im Tell sind einzelne Punkte mit einer Genauigkeit bestimmt, die für den Leser die Landkarte [1]) notwendig macht: „Felsenufer des Vierwaldstättensees, Schwytz gegenüber“; „Östliches Ufer des Vierwaldstättensees“; „Die hohle Gasse bei Küssnacht“. Auch sollte das Lesepublikum mit ähnlichen Hülfsmitteln versehen werden, wie sie die Phantasie des Dichters bedurft hatte, um den landschaftlichen Hintergrund vor sich aufzubauen; es hätten ursprünglich dem ersten Druck Stiche von Schweizerischen Landschaften in Aberlis Geschmack beigegeben werden sollen [2]).

Das erhöhte Interesse Schillers für den Schauplatz ist wohl seit seinen historischen Studien zu datieren. Bei dem Wallenstein setzt es ein. Obwohl Schiller die Örtlichkeit im

---

[1]) So gab z. B. Veit Weber seinem Tell (1804) eine Karte des Vierwaldstätter Sees bei.

[2]) An Cotta 22. u. 27. März 1804 (Jonas VII, 135, 143) An Reinhart 2. April 1805 (VII, 230).

Jahre 1791 besucht hatte [1]), gaben ihm doch die Erinnerungsbilder keinen ausreichenden Hintergrund und er bestellte bei Cotta noch Spezialkarten für den Pilsener Kreis und das Gebiet von Eger, dazwischen ging die Bestellung einer Karte für die Insel Malta [2]). Später suchte er auch möglichst viel Prospekte, Städtebilder, Landschaften [3]) aufzutreiben; wie sehr er aber immer noch seine Phantasie gerade aus der Landkarte emporwachsen liess, hat Kettner für den Demetrius gezeigt: die Aussicht von der russischen Grenze auf die meilenweit auseinanderliegenden Städte Tschernigow und Nowgorod Sewerski muss aus einer Landkarte abstrahiert sein, ohne deren kleinen Massstab in Betracht zu ziehen [4]).

Ähnliche Irrtümer wurden auch gleich nach Erscheinen des Tell von eingeborenen Schweizern berichtigt [5]), und der mit der Landkarte arbeitende Dichter muss es sich noch heute gefallen lassen, dass man ihm auf dieser oder dem wirklichen Schauplatz nachgeht und mit ihm rechtet, weil er Chinon nördlich der Loire annahm, die Entfernung von Fotheringhay nach London verkürzte oder den Fischer einmal östlich, einmal westlich vom Vierwaldstätter See ansiedelte; übrigens war Schiller selbst auf die Nachprüfung gefasst, wie Änderungen in der Druckausgabe beweisen [6]).

Dass einmal die wirklichen Örtlichkeiten zur Bühne für seinen Tell würden [7]), vermochte Schiller wohl kaum zu ahnen,

---

[1]) Brahm II, 228.

[2]) An Cotta 25. April 96. Jonas IV, 446.

[3]) An W. v. Wolzogen 16. Juni 1804. Jonas VII, 158.

[4]) Dram. Nachl. I, S. LXX, S. 54 ff, 141. Übrigens sollte die Landkarte ja auch auf der Bühne entrollt werden. Dram. Nachl. I, 71, 111, 130, 219, 224.

[5]) Braun III, S. 439 ff.

[6]) Bellermann II, 507 ff.

[7]) Siehe G. Kellers Grünen Heinrich. Dass indessen solche Gedanken auch im 18 Jahrhundert nicht allzu fern lagen, zeigt Klopstocks scherzhafter Vorschlag, Hermanns Schlacht unter freiem Himmel im Bodetal aufzuführen.

(Klopstock an Ebert 14. Juli 1770. Lappenberg, Briefe von und an Klopstock S. 229.)

aber er war sich wohl bewusst, nicht nur für die Theater zu Weimar oder Berlin zu schreiben, sondern das Nationalschauspiel der Schweizer zu schaffen. Er hielt daher eine Überfülle von lokalen Anspielungen für notwendig, „um gegen die Geschichte und das, was die Schweizer von ihm erwarteten, face zu machen.“[1]) Übrigens lag dies im Stoff; bereits Kästner[2]), dem Gottsched zur Dramatisierung geraten hatte, war abgehalten worden, weil ihm die Quellen zu wenig Lokalkolorit boten, und Schiller selbst hatte es bereits gegenüber dem epischen Plane Goethes betont, wie gerade der Tellstoff aus dem genau geschilderten Schauplatz entwickelt werden müsse.[3])

„Die Gebirgsluft, die darinnen weht, empfinde ich noch, wenn mir die Gestalten auf Bühnenbretern zwischen Leinwand und Pappenfelsen entgegen treten,“ so konnte Goethe von seinem kleinen Singspiel Jery und Bätely sagen.[4]) Auch Schiller hätte seinem Schweizerdrama diesen intimen Reiz, den er aus Goethes Schilderungen allein nicht schöpfen konnte, gern mitgegeben; er war zeitweilig entschlossen, noch vor der Drucklegung den Schauplatz zu besuchen, wobei es ihm aber mehr auf den Schweizer Leser als auf die heimischen Theater ankam. Für das Theater glaubte er mit Recht alles Lokale nur skizzieren zu müssen; denselben Grundsatz hatte er bereits bei Turandot befolgt: „Ich habe es mit der Geographie nicht so genau genommen, weil diese Bearbeitung nicht für den Leser ist und der Zuschauer auf jenem asiatischen Boden schwerlich so bewandert ist, um die Entfernungen nachmessen zu können“.[5])

Auf dem Theater darf der Dichter willkürlich verfahren; auch die Geographie Shakespeares ist ihm erlaubt[6]), und

---

[1]) An Iffland 5. Dez. 1803. Jonas VII, S. 98. An Körner 12. Sept. 1803. Jonas VII, 74.

[2]) Waniek, Gottsched S. 411.

[3]) An Goethe 30. Okt. 97. Jonas V, 282.

[4]) Tag- und Jahreshefte 1785 und 1804. W. A. I, Bd. 35, S. 7, 185.

[5]) An Körner 26. Februar 1802, Jonas VI, S. 358. Köster, S. 200.

[6]) Dilthey, Philos. Aufsätze für Zeller S. 456.

schliesslich kommt es auch nur auf das an, was die sagenhafte Tafel der altenglischen Bühne ausdrücken sollte: dem Publikum muss die Bedeutung der Dekoration klar gemacht werden.

Wenn nicht der Theaterzettel bereits vorgesorgt hat, muss dies auf indirektem Wege geschehen. An Regeln darüber fehlte es nicht. In Deutschland wurde auf die schon von Hédelin betonte nécessité d'expliquer les décorations par les vers [1]) durch J. El. Schlegel und Nicolai aufmerksam gemacht. Nicolai weist hin auf den Kaufmann von London: „wenn die Scene bald in Thorowgoods bald in Milwoods Hause ist, so wird der Zuschauer zwar wohl sehen, dass die Scene verändert wird, aber er wird nicht wissen, wessen Haus vorgestellet werde, wenn er es nicht etwa aus dem gedruckten Buche weiss.“[2]) J. El. Schlegel fordert, dass der Verfasser den Zuschauern berichte, „was sie für Personen vor sich sehen und an welchem Orte dieselben erscheinen; und dass er gleichwohl sich nicht merken lasse, als ob er wisse, dass Zuschauer zugegen sind.“[3]) Er koordiniert also die Vorstellung der Personen und des Schauplatzes und in der That stehen bei der Erklärung des Schauplatzes drei ähnliche Möglichkeiten zu Gebote:

I. Der neue Schauplatz ist bereits in der vorhergehenden Szene angekündigt.

II. Unter den auftretenden Personen befinden sich Fremde, denen die Örtlichkeit erst erklärt werden muss.

III. Gesprächsweise wird der Name erwähnt.

Von vornherein sind weiterer und engerer Schauplatz oder, wie Sulzer[4]) unterscheidet, allgemeine und besondere Szene zu trennen. Der Begriff: „Franken. Saal im Moorischen Schloss“ setzt sich aus drei Faktoren zusammen; nur einer

---

[1]) Prâtique du théâtre. Amst. 1715. I, 54.
[2]) Abh. v. Trauersp. S. 36.
[3]) D. L. D. 26. S. 221.
[4]) Th. d. sch. K. II, S. 1011.

davon (Saal) ist die Sorge des Dekorateurs, dessen Werk nach den zwei anderen Seiten hin durch indirekte Erklärung gestützt werden muss. Spielt die Szene in der freien Natur, so kommt es meist allein auf die geographische Beziehung an; unter Umständen ist auch auf diese kein Wert zu legen, zumal wenn die auftretenden Personen selbst nicht recht wissen, wo sie sind, z. B. in der furchtbaren Wildniss (Fiesko III, 1), dem wilden Wald (Jungfr. V, 1), der eingeschlossenen wilden Waldgegend (Tell III, 2).

Auch bei Innenräumen kann es sich um einen neutralen Ort handeln, von dem nichts ausgesagt wird, damit die verschiedensten Personen ohne besondere Motivierung ab und zu gehen können. Die Vorzimmer des Wirtshauses oder des Königsschlosses waren für bürgerliche oder heroische Stoffe die geeignetsten Freistätten. Das englische Wirtshaus indessen war in der Entwicklung des Dramas zum Familiengemälde vom französischen Salon abgelöst worden, worüber Tieck in der „Verkehrten Welt“[1]) seinen Wirt ironisch klagen lässt:

> Ich weiss es noch, in wie vielen hundert Stücken bei mir in dieser Stube hier die schönste Entwicklung vorbereitet wurde. O, dass ich nicht ein Hofrath geworden bin! Sieh fast alle jetzigen Komödienzettel nach, und immer steht unten: die Scene ist im Hause des Hofraths.

Schiller machte sich das Wirtshaus, das Goethe in den Mitschuldigen, im Götz, im Faust, in der Stella verwendete, nur in den Räubern zu Nutze. Ferner sind als neutraler Schauplatz die Gallerie[2]) im Don Carlos (IV, 4, 13) und das Vorzimmer in Maria Stuart (IV, 1) anzusehen. Die Dekoration von Carlos II, 4, die durch Herumstehen von Hofleuten als Antichambre kenntlich ist, sollte näher bestimmt sein, da sonst der Irrtum des Prinzen und das wohlmotivierte Auftreten Albas (v. 1519) zunächst unverständlich bleibt [3]). Klar wird der Zusammenhang erst im 6. Auftritt durch das Erscheinen der Königin.

[1]) Phantasus, Schriften 1828, V, S. 319 f.

[2]) Die Galerie war eine Lieblingsdekoration der Oper.

[3]) Deutlicher hat Otway die gleiche Dekoration zu erkennen gegeben. IV, 1 treten Don Carlos und Posa auf und Don Carlos beginnt sogleich:

Der Aufenthalt der Besitzer in ihrer eigenen Wohnung erklärt zumeist die Bedeutung von Zimmer- oder Hausdekorationen und zwar deutlich, wenn sich die Personen bei Aufgehen des Vorhanges schon in einer bestimmten Situation befinden; mit geringerer Bestimmtheit, wenn sie erst auftreten. Dieser Unterschied ist im Tell an zwei ganz ähnlichen Dekorationen zu erkennen: dem Platze vor Tells (III, 1) und vor Stauffachers Haus (I, 2). Am Aktanfang wird durch das lebende Bild der beschäftigten Familie jede Erklärung gespart; innerhalb des Aktes dagegen war eine in der Konzeption vielleicht vorgesehene ähnliche Anfangsgruppe (Gertrud über den unter der Linde sitzenden Stauffacher gebeugt) verwehrt[1]); die Personen müssen erst auftreten und um dies Auftreten zu motivieren und zugleich den Schauplatz zu erklären, wird eine eigene Figur eingeführt. Hier hätte die zweite Methode eingeschlagen werden können, der Pfeiffer wäre als Fremder gekommen, dem Stauffacher sein Haus zeigt; ungekünstelter wirkt aber die dritte Art:

Bleibt doch, bis meine Wirthin kommt — Ihr seid
Mein Gast in Schwytz — — —

I. Da die Vorbereitung auf den folgenden Schauplatz mit der zeitlichen und kausalen Verbindung vereinigt auftreten kann, bildet sie das Verfahren, das am leichtesten unbewusst eingeschlagen wird. Auf diesen Weg geriet auch Schiller in den Räubern, wo sonst die Schauplatzerklärung vernachlässigt ist. Der Entschluss der Libertiner, in die böhmischen Wälder zu gehen (I, 2), bereitet auf den Schauplatz von II, 3 vor und der Ruf: „nach Franken! in acht Tagen müssen wir dort seyn!" klärt den Zuschauer (allerdings erst am Schlusse des dritten Aktes) über die Lage des Moorschen Schlosses auf;

„Nun kömmt das Zimmer der Königin. (Er geht darauf zu). Vergebens suche ich es, ich darf mich nicht hinein wagen". (Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens, 1757, Bd. IX).

[1]) Darüber näheres im 2. Kapitel, Abschn. 4. Übrigens fehlt die Figur des Pfeiffers in den Bühnenmanuskripten; Stauffacher und gleich darauf Gertrud treten aus dem Hause, wodurch ja der Schauplatz auch genügend erklärt wird.

zugleich wird mit der zeitlichen Entfernung eine ungewisse Bestimmung jener Flussgegend des dritten Aktes ausgesprochen (der Name Donau fällt nicht auf der Bühne).

Späterhin darf man eine bewusste Verwendung dieses Mittels annehmen, z. B. wenn im Don Carlos v. 119 und v. 891 der Wechsel zwischen Aranjuez und Madrid angekündigt wird, ebenso M. St. II, v. 2060 ff (Park von Fotheringhay), W. T. III, 23 v. 2375 (Eger), Jungfr. z. 335 (Chinon), III, z. 3009 (Schlachtfeld vor Rheims). Zu erwähnen ist hier auch ein kleines, handschriftlich erhaltenes Bruchstück des Tell [1]), worin Gessler die Stätte des Apfelschusses ankündigt, indem er dem Knappen Diethelm befiehlt, mitten in Altdorf den Hut aufzupflanzen. Als das Manuskript schon in Ifflands Händen war, wollte Schiller noch diesen kleinen Auftritt Gesslers zur Einschaltung in I, 3 nachsenden; schliesslich wurde aber nach Tschudi oder dramatischen Vorbildern (z. B. Ambühls Wilhelm Tell I, 6) der Ausrufer eingefügt. Eine deutlich beabsichtigte Ankündigung endlich ist die genaue Beschreibung des Rütli (Tell I, 4 v. 724 ff).

Auf den engeren Schauplatz musste vor allem im Don Carlos vorbereitet werden, wo auch der Zuschauer sich in dem Labyrinth des königlichen Schlosses zurechtzufinden hat. Die „hintern Zimmer im Pavillon der Königin“ (v. 1279 und II, 7) und die „Zimmer der Königin“ (v. 5122 und V, 11) sind

---

[1]) Minor, A. d. Schillerarchiv S. 111. Roethe, Die dramat. Quellen des Schillerschen Tell, Festg. f. Hildebrand 1894, S. 244 f. Schiller an Iffland 23. Jan. u. 11. Febr. 1804. Jonas VII, 116, 123 f.

Ursprünglich gehörte der kleine Auftritt in den Anfang des zweiten Aktes; in den Dekorationsangaben für Iffland (Jonas VII, 99 ff) heisst es: Actus II. 1) Oeffentlicher Platz zu Altdorf.

Dann fiel diese Szene weg und der Auftritt Gesslers sollte in den ersten Akt kommen; so erklärt sich wohl die zweideutige Überschrift: ad Act II, siehe Act I. Wahrscheinlich gehört zu diesem Auftritt auch der auf einem Blatt von Schillers Hand erhaltene Einzug Gesslers mit sechs Waffenknechten, Rudolf dem Harras und zwei leibeigenen Buben Diethelm und Rössling. Düntzer fasste ihn als zur Apfelschussszene gehörig auf (Erl. z. Tell 6. Aufl. 1897, S. 249).

angekündigt; bei II, 10 ist die Erklärung seit 1801 weggefallen; in der Thaliafassung dagegen lässt die Eboli Domingo nach dem Nebenzimmer linker Hand bestellen (v. 2733; in D v. 2260). Das Genaueste an Vorbereitung auf eine Dekoration ist Theklas Beschreibung des astrologischen Turmes; diese Schilderung (Picc. v. 1572 ff) giebt eine bindende Vorschrift für den Dekorateur und setzt zugleich das Publikum in Stand, die beschriebene Dekoration W. T. I, 1 zu erkennen. Die beiden korrespondierenden Stellen entstanden gleichzeitig; als Schiller das Manuskript an Iffland schickte, waren zwei Lücken vorhanden, da er über das astrologische Motiv noch schwankte [1]). Übrigens wurde diese genaue Schilderung bereits von Tieck als gezwungen empfunden [2]).

II. Joh. El. Schlegel bewundert, wie fein Sophokles im Philoktet den vorsichtigen Charakter des Odysseus beobachtet hat: erst als sie auf der Insel Lemnos sind, teilt dieser dem Neoptolemos das Ziel ihrer Unternehmung mit [3]). Er verspottet dagegen die unmotivierte Art des Racine in der Berenice: Antiochus erklärt dem Arsaces den Raum, den sie betreten, genau, aber es ist ganz unwahrscheinlich, dass Arsaces zum ersten Male in diesen Saal kommen sollte. Schlegels eigene Motivierung zu Beginn des Herrmann, wo Sigmar seinen erwachsenen Sohn zum ersten Male vor Thuiskons Bild und Mannus' Ehrenmal führt, ist indessen ebenso anfechtbar, wie die des Racine.

Schiller war im ähnlichen Fall viel glücklicher: Hereford hat seine fünf Söhne, denen er die Anfangsdekoration des Warbeck erklärt, soeben erst aus England herübergebracht; Melchthal ist der Einzige aus Unterwalden, der den Ort der geheimen Zusammenkunft kennt; er muss also den von ihm geführten Landleuten ein Halt zurufen: „Wir sind am Ziel,

---

[1]) An Iffland, 24. Dec. 98. Jonas V, S. 477.

[2]) Dramaturg. Schriften I, S. 74. Goethe fand dagegen diese Stelle als Einleitung der Astrologie sehr glücklich. An Schiller 2. Jan. 1799. W. A. IV, Bd. 14, S. 2.

[3]) D. L. D. 26 S. 4 f.

hier ist das Rütli“. Immer sind die Personen, die über den Schauplatz unterrichtet werden, gänzlich fremd, sowohl Johanna, wenn der schwarze Ritter in die Ferne weist: „Schau hin, dort hebt sich Rheims mit seinen Thürmen“, als auch Demetrius, der sich die Aussicht an der russischen Grenze erklären lässt. Die vier Beispiele zeigen, dass wir es mit einem Kunstmittel der reiferen Technik Schillers zu thun haben; zum ersten Male scheint er im Don Carlos an dessen Anwendung gedacht zu haben und zwar bei dem Auftritt im Karthäuserkloster. Da aber Carlos eben erst selbst seinen Weg gefunden hat, wäre es ungereimt, wenn er den Prior nach der Lage fragte; Schiller greift also zu dem geschickten Auskunftsmittel, den Prinzen sich selbst orientieren zu lassen:

Euer Kloster
Liegt weit ab von der Strasse. Dorthin zu
Sieht man noch Thürme von Madrid. — Ganz recht,
Und hier fliesst der Mansanares.

Wenn dagegen in Maria Stuart (v. 2225) Elisabeth fragt: „Wie heisst der Landsitz?“, so spielt sie nur Komödie; zur Unterrichtung des Zuschauers hat die Antwort „Fotheringhayschloss“ nicht zu dienen.

III. Ebenso wie die Anrede einer Person ergiebt sich im Gespräch auch die Erwähnung der Örtlichkeit zu natürlich und häufig, als dass überall an eine technische Absicht zu denken wäre. Wir dürfen sie dort annehmen, wo gleich die ersten Worte den Schauplatz nennen, z. B. Räub. II, 3: „Willkommen in den böhmischen Wäldern“ und im ersten Vers des Don Carlos (in der Thaliafassung wird das Wort Aranjuez dagegen erst v. 16 ausgesprochen), oder wo hinter einem „hier“, das dem Dialog genügt hätte, der Name des Schauplatzes beigefügt ist, z. B. Lag. v. 60 „hier vor Pilsen“ oder Jungfr. III, 2, z. 2450: „Hier, Sire, in Deiner königlichen Stadt Chalons.“[1]) Im ersten Fall wird die Angabe des

---

[1]) Dieser Vers stand ursprünglich am Anfang des Aktes, denn der Auftritt zwischen Dunois und Lahire ist erst später hinzugekommen. (Körner an Schiller 9. Nov. 1800.)

Theaterzettels wiederholt (oder eigentlich umgekehrt, da der Theaterzettel natürlich später seine endgültige Fassung fand), ebenso W. T. IV, 1, wo zudem an die vorhergegangene Ankündigung des Ortswechsels (v. 2375) angeknüpft wird: „Er ist herein."

Schwerer finden Zimmerdekorationen im Gespräch ihre Erklärung. Dass der erste Akt des Fiesko im Hause des Grafen spielt, erfährt man spät; erst bei der Verabschiedung der Gäste wird klar, wer der Veranstalter des Maskenfestes ist. (I, 6. „Wir danken für Deine Bewirthung.") Im zweiten Aufzug geben Julias erste Worte Aufklärung: „Der Graf bot mir sein Palais an." Im vierten Aufzug erkennen wir einmal die deutliche Absicht an der plumpen Ungeschicklichkeit: IV, 11 „In den Konzertsal versprach Fiesko zu kommen"; in der Bühnenbearbeitung ist daher eine kleine Änderung getroffen; es heisst bloss „In diesen Saal versprach Fiesko zu kommen", denn im vorhergehenden Auftritt (IV, 7) fand bereits die Ankündigung statt: „Im Chinesischen Saal bin ich zu finden, wenn der Schuss geschieht." Viel geschickter als im Fiesko ist der gleiche Zweck im Anfang der Piccolomini erreicht:

Isolani (sich umschauend)
Auch auf dem Rathaus, seh' ich, habt ihr euch
Schon ziemlich eingerichtet.

---

7. Einheit des Ortes.

Mit seiner geographischen Gewissenhaftigkeit steht Schiller nicht allein; auch von Friedr. Ludw. Schröder wird erzählt, dass er bei der Arbeit die Landkarte vor sich hatte; aber aus einem entgegengesetzten Grunde, nämlich um die Einheit des Ortes zu wahren.[1]) Man möchte kaum glauben, was Fr. L. Schmidt berichtet, dass derselbe Schröder, der Shake-

[1]) F. L. Schmidt, Denkwürdigk. hrsg. v. Uhde I, 260 f.; Meyer, F. L. Schröder.

speare auf dem deutschen Theater durchsetzte und den Götz und Hofmeister auf die Bühne brachte, in seinem Alter die Meilen ängstlich nachgemessen und sich darüber aufgehalten habe, dass Schiller in den Räubern die Szene zwischen Böhmen und Franken wechseln lasse. Für den Tell sogar soll er dasselbe Wort als Tadel gebraucht haben, das einst zum Evangelium der Geniezeit gehört hatte, nämlich „Guckkasten."[1])

Gerstenberg scheint diesen Ausdruck zuerst angewendet zu haben; ihm kam es nur auf eine Einheit der Illusion an: „Wir sehen mit dem guten Glauben in die Bühne hinein, als ob wir.. in einen Guckkasten sähen." Oder wie es an anderer Stelle heisst: „Ob er [der Dichter] mich von Rom nach Alexandrien oder von Alexandrien nach Rom versetzt, ist mir sehr gleichgültig, wofern er mir nur zeigt, was ich zu sehen wünschte."[2]) Auch für den jungen Goethe war Shakespeares Theater „ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeywallt"[3].) Aber indem Goethe „in die freye Luft sprang", entsagte er dem Theater überhaupt; Shakespeare galt als der Dichter, der keine Bühne brauchte; zwar hatten die Schleswigischen Litteraturbriefe bei der Kritik von Wielands Übersetzung seine Berücksichtigung als Theaterdichter verlangt,[4]) aber Herder hatte die Blicke der Zeitgenossen von dieser Richtung wieder ganz abgelenkt; aus

---

[1]) Herrmann, Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern. S. 45.

Schon 1784 hatte Schröder in einem Briefe an Dalberg das unzutreffende Urteil über die Räuber gefällt: „wird der Geschmack an diesen Sturm- und Drangstücken allgemein, so kann kein Publikum ein Stück goutieren, das nicht wie ein Raritätenkasten alle fünf Minuten etwas anderes zeigt". (Minor II, 232.) Noch in seinen Bemerkungen zu Riccoboni (1810) nennt er als grausame, unnatürliche und Guckkastenstücke nach dem verdorbenen Geschmack des Publikums die Räuber neben anderen Titeln, wie Julius von Sassen, die Zauberin Sidonie, Fridolin, das Vehmgericht u. s. w. (Meyer II, 2. S. 181.)

[2]) A. v. Weilen, D. L. D. 30 S. LXXI. Schreiben an Herrn Weisse, Vorrede zur Braut. 1765, S. 8 f.

[3]) W. A. I. Bd. 37. S. 133.

[4]) D. L. D. 30. S. 110.

dem Alter Goethes stammt ja der merkwürdige Satz, an die Bühne habe Shakespeare nie gedacht.[1])

Sobald sie nun für die Bühne zu schreiben begannen, kehrten alle Genies um; mit der Kindheit des Sturms und Drangs ging die Freude am Jahrmarktstreiben dahin; auf den Götz folgte der Clavigo; selbst Lenz erkannte mit einem Male, dass die Veränderungen der Szene auch bei Shakespeare nur Ausnahmen von der Regel seien und keine Entschuldigung für junge Dichter, „die ad libitum von einem Ort zum anderen herumschweifen, und uns glauben machen wollen, Shakespeares Schönheiten beständen bloss in seiner Unregelmässigkeit.“[2]) Die entschiedenste Schwenkung aber machte Klinger: nachdem er bereits in den Zwillingen (1776) sich an die Einheiten gehalten hat, verwirft er 1785 in der Vorrede zu seinem „Theater“ die vorausgehenden Jugenddichtungen, enthält sich im „Neuen Theater“ (1790) jedes Dekorationswechsels innerhalb der Akte und kann zu den „Zwo Freundinnen“ sogar die Bemerkung setzen: „Ein Zimmer durch's ganze Stück.“[3]) Andere Stürmer und Dränger, wie etwa H. L. Wagner oder Ph. Ludw. Hahn, rechneten sich von vornherein „zu den weiseren Dichtern, die deutsch denken, ohne die französische Mechanik des Theaters zu verachten.“[4])

Gegen Ende der siebziger Jahre war der wildeste Freiheitsrausch längst vorüber und auf den jungen Schiller wirkten ausser Shakespeare selbst, dem Götz und etwa Klingers

---

[1]) Hempelsche Ausgabe. Bd. XXVIII. S. 737
Zu Eckermann am 25. Dez. 1825. Dagegen die umgekehrte Ansicht am 18. April 1827, Shakespeare habe nie an den Druck seiner Stücke, sondern nur an die Aufführung gedacht. (v. Biedermann, Goethes Gespräche V, 257, VI, 113.)

[2]) Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare. Ges. Schr., hrsg. v. Tieck II, S. 336. E. Schmidt, Lenz u. Klinger S. 85. E. Schmidt, H. L. Wagner. 2. Aufl. S. 66, 95.

[3]) F. M. Klingers Theater, Riga 1786. Rieger, Klinger I, 120 II, 109.

[4]) So. Schubart. — R. M. Werner, Ph. L. Hahn. Qu. u. F. XXII, S. 13, 37. Ebenda S. 107 befindet sich auch eine Zusammenstellung über den Ortswechsel im Sturm und Drang-Drama.

Otto hauptsächlich die Stücke der Sturm- und Drangzeit, die mit den Forderungen des Theaters nicht gebrochen hatten.

Die Beschränkung: „Ein Zimmer durchs ganze Stück" ist eigentlich die einzig konsequente Form der Einheit. Gottsched hatte diese Regel mit der thörichten Begründung gestützt: so wenig sich die Zuschauer vom Platze bewegten, so wenig dürfe es die Dekoration. Im Cato heisst es denn auch: „Der Schauplatz ist in einem Saale", interessant ist es aber, dass Gottsched selbst im Alter einmal von dieser strengen Regel abwich [1]).

Sobald im Stück überhaupt ein Dekorationswechsel vorkommt, ist das eigentliche Gesetz gebrochen und als Trümmer bleiben zwei von einander verschiedene Paragraphen:

I. Möglichste Einheit der Dekoration.

II. Möglichste Einheit des geographischen Schauplatzes.

Vermittelst eines einzigen Dekorationswechsels könnte die Handlung von Europa nach Amerika versetzt werden, und es käme nur auf die Illusion des Zuschauers an, ob er diesen Sprung mitmacht. Umgekehrt können unzählige Verwandlungen uns doch nur durch die Zimmer eines einzigen Hauses jagen; dann handelt es sich wesentlich darum, in wie weit die Bühne den Anforderungen des Dichters entsprechen kann. Lessing zwar will diesen Unterschied nicht gelten lassen: „Die Scene muss kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit". Er interpretiert die Einheitsregel Gottschedisch und führt sie damit ad absurdum.[2])

---

[1]) Crit. Dichtk. (1730) S. 575. Waniek S. 676.
Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1861, II, S. 370.

[2]) Hamb. Dram. 44. Stück, Lachm.-Muncker IX, S. 371.

1. Mit seinem Satz, Shakespeare würde besser mit Aristoteles ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie,[1]) hat Schiller einen Vorläufer in Joh. El. Schlegel.[2]) Das, wogegen Schlegel kämpft, sind die Unwahrscheinlichkeiten, mit denen die Einheit der Dekoration erkauft wurde. Dass an dem allgemein zugänglichen Ort gerade nur die Personen sich zusammenfinden durften, die der Dichter brauchte; dass Verschwörer sorglos ihre heimlichen Anschläge eben da machten, wo sich vorhin noch der Tyrann beraten hatte; dass Gefangene aus ihrem Kerker geholt, Sterbende noch in ihren letzten Augenblicken auf die Bühne geschleppt wurden, statt dass sich die andern zu ihnen begäben; dass endlich wichtige Bestandteile der Handlung nur durch frostige Erzählungen vor den Hörer zu bringen waren: all dieser dem Stoff angetane Zwang wurde bereits empfunden, lange ehe man sich von den Fesseln frei zu machen wagte [3]). Schon Corneille hatte sich gefragt, ob er denn die Handlung seiner Horazier auch in einen Saal zusammengedrängt hätte, falls er aus dem Stoffe einen Roman hätte machen wollen; er konnte nicht starr auf einer Unveränderlichkeit des Schauplatzes bestehen und forderte schliesslich nur eines, nämlich que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre. Auf diesem Standpunkt blieb das französische Drama im achtzehnten Jahrhundert; als Voltaire in Semiramis die Regel übertrat, fand er wenig Nachfolge; sogar Mercier ging nicht weiter als Corneille; er verlangte, „dass die Veränderung des Orts nur in den Zwischenakten vor sich gehe, niemals zu einer anderen Zeit“ [4]). In Deutschland bewirkte Shakespeares

---

[1]) An Goethe 5. Mai 97. Jonas V, 188.

[2]) D. L. D. 26, S. 223: „Die Wahrheit zu gestehen beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe grossentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, dass sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten“.

[3]) Eloësser, Das bürgerl. Drama S. 50. Joh. El. Schlegel, D. L. D. 26, S. 11. Nicolai, Abh. v. Trsp. S. 33. Sonnenfels, Briefe ü. d. Wien. Schaub. 113 ff. 428. Sulzer, Th. d. sch. K. II, 1012.

[4]) Neuer Versuch (übs. v. Wagner) S. 194.

Einfluss eine Änderung; Shakespeare selbst aber musste in der überlieferten Form als unaufführbar gelten und wurde durch Bearbeitungen bühnengerecht gemacht, da vor der Romantik niemand auf eine Bühneneinrichtung nach altenglischem Muster zurückging.

Tieck machte im Jungen Tischlermeister diesen Vorschlag und fand damit auch eine Bühne für den Götz. Wenn dagegen der junge Schiller im Jahre 1782 daran gedacht hatte, Goethes Werk für die Mannheimer Bühne einzurichten,[1]) so hätte er jedenfalls das Verfahren aller bisherigen Shakespearebearbeiter eingeschlagen und eine Vereinheitlichung des Schauplatzes durch Weglassen und Streichen gesucht. Einer der ersten Rezensenten hatte sich ja bereits vermessen: „Wir getrauen uns mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reduzieren, dass sich das Schauspiel aufführen liesse.“[2])

Schillers Macbethbearbeitung ging von demselben Gesichtspunkte aus. Verschiedene Zusammenziehungen hat sie mit H. L. Wagners Macbeth gemeinsam, den Schiller, auch wenn er ihn später nicht benutzt haben sollte,[3]) in der Mannheimer Zeit bereits kannte. Auf dem offenen Platz, der in der ersten Szene zur Versammlung der Hexen gedient hatte, tritt auch der König auf; die drei Szenen zu Inverness spielen in derselben Vorhalle; dort also, nicht im Schlosshof, spricht Banquo seine Worte über die Mauerschwalbe. Der zweite Akt hat bei Schiller wie bei Wagner keine Veränderung: Rosse und der Greis treten im Zimmer auf, statt ausserhalb des Schlosses. Wagner hatte bereits viel weniger Verwandlungen als Bürger; Schiller übertrifft in den folgenden Akten auch Wagner, indem er die Szene in Macduffs Schloss (IV, 2) leider weglässt und die Hexenszenen aus III und IV zusammenzieht; ursprünglich hatte er, wie Köster vermutet, auch die Vereiniguug der

[1]) An Dalberg 1. April 1782. Jonas I, 57.
[2]) R. M. Werner, G.-J. II, S. 89.
[3]) Köster, S. 102 ff, 302 f.

zweiten Hexenszene (I, 4—6) mit den folgenden Auftritten (I, 7, 8) vorgehabt.

Diese chirurgische Kühnheit wird schon vorher in der Egmontbearbeitung[1]) offenbar; ja dort zeigt sich noch glänzender Schillers Geschicklichkeit, durch einen Austausch innerhalb verschiedener Akte tief in den Aufbau eines Stückes einzuschneiden, ohne doch der Handlung in ihrer Folgerichtigkeit tötliche Verletzungen beizubringen. Durch Vereinigung der Volksszenen, durch Wegfall der Regentin und Macchiavells und durch das Zurückbehalten der Klärchenszenen wurde es möglich, innerhalb des ersten und zweiten Aktes ohne Verwandlung auszukommen; die drei folgenden Akte wechseln jeder nur einmal mit der Dekoration.[2])

Die Praxis, den Stoff in wenige grosse Massen zu ordnen, hatte Schiller schon an den Jugendstücken erlernt und ausgebildet. Durch Zusammenziehung von I,1 und I,3 wurde der erste Aufzug der Räuber vereinfacht, und im Mannheimer Bühnenmanuskript sind sogar II, 1 und II, 2 zusammengenommen. Im Fiesko wird III, 1 an den zweiten Akt angehängt und spielt statt in der furchtbaren Wildnis im Vorzimmer des Fiesko. Am besten aber lässt sich an den Theaterbearbeitungen[3]) des Don Carlos erkennen, welche Vereinfachungen die Bühnenrücksicht bedingte: den 20 (21) Szenen der Druckausgabe, die 13 verschiedene Dekorationen erforderte, stehen in der Prosabearbeitung[4]) 17 Szenen mit 10 verschiedenen

---

[1]) Köster. S. 2 ff.

[2]) Das Mannheimer Bühnenmanuskript hat die 8 Szenen auf nur 3 Akte verteilt, von denen der zweite 4 Szenen enthält.

[3]) Im Buchdrama wird umgekehrt die Zahl der Szenen in der Überarbeitung von 1801 um eine vermehrt (IV, 14). Vollmers Behauptung, Schiller habe die Fassung von 1801 für bühnenfähig gehalten, beruht auf einer irrtümlichen Interpretation des Titels „Theater“ für die Gesamtausgabe der dramatischen Werke. (Einleitung zur Don Carlos-Ausgabe 1880. S. XVIII.)

[4]) Die Bearbeitung Bd (Boas, Nachträge III) bietet den besten Text. Wenn Ba und Bs nur 16 Verwandlungen haben, beruht dies auf Nachlässigkeit. Ba (Dr. Albrecht, Hamburg und Altona 1808) hat mehrere sinnlose Weglassungen, z. B. fehlen dort im letzten Auftritt Philipps die Worte: „Der Schrecken einer Buhlerin!“, wodurch die Entgegnung des

Dekorationen, im Hamburger Theatermanuskript 16 Szenen (10 Dekorationen) gegenüber. Diese Erleichterungen scheinen aber den Bühnen noch nicht genügend entgegengekommen zu sein: in Mannheim kam man bei der Aufführung mit 14 Verwandlungen und 7 Dekorationen aus;[1]) man liess es für den ganzen ersten Aufzug bei der gleichen Parkdekoration bewenden und machte keinen Unterschied zwischen Vorzimmer und Zimmer der Königin, zwischen Schlafzimmer, Kabinet und Vorzimmer des Königs.

Dass sich daraus kleine Unwahrscheinlichkeiten ergeben mussten, ist selbstverständlich; solche fehlen aber auch in den anderen Stücken Schillers nicht. Wenn z. B. Gianettino den Mohren zu seinem Mordanschlage im eigenen Hause des Fiesko dingt (nach Kettners einleuchtender Hypothese ist dieser Auftritt später eingeschoben), wenn in der Bühnenbearbeitung Verrina die Worte „Fiesko muss sterben" im Vorzimmer des Fiesko spricht statt in der furchtbaren Wildnis[2]) — derselbe vorsichtige Verrina, der sonst acht Zimmer hinter sich verriegelt; wenn in der Braut von Messina bei der Nachricht vom Raub der Beatrice die Brüder hin und her gezogen werden müssen, nur damit keiner mehr hört, als er wissen darf, so liegt die Erklärung auf der Hand; bei einem Dichter, der keinen Wert auf Ersparnis von Verwandlungen legte, würden wir derlei nicht finden.

Carlos „Buhlerin, Sire?" unverständlich wird. An Dekorationsangaben fehlt die von IV, 4. (Kabinet des Königs). In Bs (Goed. V, 2, S. 99) fehlt IV, 9 (Zimmer der Prinzessin Eboli), was durch Wegfall des vorhergehenden Auftrittes erklärt ist.

[1]) Walter II, 120 ff. Die Vereinfachung der Jambenbearbeitung, dass Posa III, 8 vom König im Audienzsaal, statt im Kabinet empfangen wird, ist in Mannheim später wieder beseitigt worden.

Noch weniger, nämlich 13 Verwandlungen, hat die Prosabearbeitung in der deutschen Schaubühne XVIII, Augsburg 1790. (Siehe Anhang).

[2]) Sogar Plümicke hatte diese Zusammenziehung nicht für notwendig gehalten, sondern im Gegenteil die Schauer der Szene gesteigert. Verrinas Worte: Folge mir dahin, wo die Verwesung Leichname morsch frisst etc., regten ihn dazu an, eine Kirchhofdekoration mit heulendem Sturmwind vorzuschreiben.

II. Der erste Rezensent der Räuber hatte für die Guckkastentechnik kein Verständnis. „Angewurzelt auf dem Raum eines Quadratschuhs, Städte zu durchwandern, und auf dem Zaubermantel der Fantasie im Hui über Länder zu fliegen, ohne eine Fuszehe zu rühren,"[1]) schien ihm eine zu starke Zumutung. Schiller aber, der sich bemühte, Timmes Einwände gegen sein Stück bei der Umarbeitung zu berücksichtigen,[2]) konnte nicht daran denken, in diesem Punkte eine Änderung zu treffen. Wenn zufällig die beiden nächsten Dramen ihren Schauplatz auf die Mauern einer Stadt konzentrierten, so war dazu keinerlei gewaltsames Zusammendrängen notwendig: die einzige ausserhalb Genuas spielende Szene des Fiesko wurde, wie erwähnt, nur um eine Verwandlung zu ersparen, ins Vorzimmer des Fiesko verlegt. Nur der Kürzung halber fiel auch im Don Carlos die Szene im Karthäuserkloster weg; Entfernungen wie die von Madrid, dessen Türme ja noch zu sehen sind, nach dem Kloster oder von Aranjuez nach der Hauptstadt, die vor Abend noch zu erreichen ist, betrugen ja nur wenige Meilen und soweit wollten viele Gesetzgeber, ohne von der Einheitsforderung ganz abzusehen, die Zügel lockern. Mercier sagt: „Wenn die Einheit des Orts den Umfang einer grossen Stadt erlaubt, warum sollte sie einen Raum von drey, vier Meilen verbieten, einen Raum, den man täglich so bequem zurücklegt?[3])

Mit dieser Begründung ist die Frage eigentlich auf das Gebiet der Einheit der Zeit hinübergespielt. In der That, bei einem Sprung, wie dem von Pilsen nach Eger im Wallenstein, kommt es ja lediglich darauf an, ob das Publikum im Stande ist, zwischen dem dritten und vierten Akt sich einen Zwischenraum von ein oder zwei Tagen zu denken. In den Räubern, wo ein Brief die Verbindung zwischen Franken und Sachsen vollzieht, ist schon eine grössere Anforderung gestellt, da die zeitliche und örtliche Trennung nicht im Zwischenakte,

---

[1]) Braun I, S. 2.

[2]) An Dalberg 6. Okt. 1781. Jonas I, S. 43.

[3]) Neuer Versuch (Wagner). S. 194.

sondern innerhalb des Aktes klafft. Ein Züricher Rezensent hob diesen Unterschied hervor: „Amalia geht ab, Karl erscheint und der Zuschauer hätte zwischenweg kaum die Hand umwenden können. Dies geht nicht natürlich zu, muss er denken, und fort ist die Täuschung! Wäre hingegen der Vorhang gefallen, hätte das Orchester die kleinste Pause mit Musik gefüllt, so würde sich die Einbildungskraft der Anwesenden der Veränderung der Bühne und dem Gedanken an die weite Entfernung leichter angeschmiegt haben."[1]) Im Tell macht der Held innerhalb des ersten Aktes zweimal den Weg zwischen Uri und Schwyz; auch hier nahm ein sonst verständiger Beurteiler[2]) an dem „harten Shakespearischen Sprung" Anstoss: der Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit richtet sich wiederum dagegen, dass der Zuschauer aus Augenblicken Stunden machen soll.

Anders liegt der Fall, wenn die Szenen nicht durch dieselben Personen, die sich während der Verwandlung von einem Ort zum andern bewegt haben, verbunden sind. Wenn, um ein starkes Beispiel zu wählen, Lenz im neuen Menoza auf dem Theaterzettel erklärt: „Der Schauplatz ist hie und da"[3]) und nun seinen Stoff über die Landkarte hinwegstreut, innerhalb eines Aktes fünfmal in Naumburg, dazwischen zweimal in Leipzig, in Dresden und auf unbestimmten Gütern Halt macht und auf dem andern Schauplatz jedesmal andere Figuren entgegentreten lässt, so ist offenbar vor allem die Einheit der Handlung gefährdet.

In diesem Falle war auch Schiller bedenklich. In den Skizzen zum Demetrius[4]) ist zu lesen: „Von dem Polnischen Reichstag kommt man nach Russland in das Kloster (das Kloster liegt an der Grenze der Welt), wo die Czarin sich

[1]) Braun I, 90 ff.

[2]) Braun III, S. 439. Dieser Sprung wäre nach dem ursprünglichen Plan gemildert worden, indem die Szene bei Stauffacher (jetzt I, 2) als I, 3 dazwischentreten sollte. (An Iffland 5. Dez. 1803. Jonas VII, S. 99 ff.

[3]) Über solche Schauplatzangaben siehe Brahm, Ritterdrama S. 30.

[4]) Dram. Nachl. I, S. XL, 54, 98 f.

aufhält. Dieser Sprung, den man dem Zuschauer zumutet, muss wohlverborgen und durch Klarheit des Ganges der Handlung gut gemacht werden."

Von der Grenze der Welt aus (Schiller dachte sich das weisse Meer) führt der gleiche Akt wieder an das andere Ende Russlands zurück: „Unmittelbar aus den düstern Umgebungen des Klosters wird man in eine heitre freie Landschaft versetzt, wo Demetrius mit seiner Armee in Russlands Grenze eintritt. Die letzten Worte der Czarin, welche Segen auf denselben herabflehen, knüpfen jene Scene im Kloster an, und der grosse Sprung wird dadurch vermittelt." Für Schiller kommt es hier nur auf die Einheit der Handlung an; statt der äusseren Verknüpfung sucht er nach einem innern Band, und in der That glückt es ihm auf diese Weise, über den weiten Zwischenraum hinwegzutäuschen. Wenn Marfas Phantasie die Entfernungen durchfliegt, wird auch das Publikum mitgerissen; Demetrius ist ganz nahe:

> Er ists, er zieht mit Heeresmacht heran,
> Mich zu befreien, meine Schmach zu rächen!
> Hört seine Trommeln! seine Kriegstrompeten!

Wenn gleich danach die Kriegstrompeten wirklich ertönen, ist es nur die Lösung einer bereits erregten Spannung.

Ein noch weiterer Zwischenraum, als der Durchmesser des russischen Reiches, wäre in dem Entwurfe „Das Seestück" zu überbrücken gewesen; allerdings sollten hier alle Personen die Reise von einer ozeanischen Insel nach Europa mitmachen.[1]) Wegen dieses Wechsels zwischen zwei Erdteilen waren besonders die spanischen Dramen für Gottsched und andere als Monstra verschrieen; Schröder noch hielt sich über Klingemanns Columbus auf, wo der erste Akt in Amerika, der zweite in Madrid vor sich geht.[2]) Schiller hielt es im gleichen Fall für notwendig, das Publikum bei dem grossen Satz, den er ihm zumutete, an der Hand zu nehmen; ein kleines

---

[1]) Damit war natürlich der vorhergehende Vorsatz: „Alles muss sich in einem Tag begeben, die Nacht mit eingeschlossen" hinfällig; es handelt sich also wieder nur um den grossen zeitlichen Zwischenraum.

[2]) F. L. Schmidt, Denkwürdigk. (hsg. v. Uhde) I, S. 260 f.

Zwischenspiel, das Auftreten des Oceanus, der den ungeheuren Sprung launigt entschuldigt,[1]) sollte für die Vermittlung sorgen.

Nur ein einziges Mal hat Schiller seinen Schauplatz gewaltsam beschränkt: man sollte in der Braut von Messina eine Szene im Kloster der Beatrice erwarten, ähnlich wie im Julius von Tarent der zweite Akt in Biancas Kloster spielt. Dingelstedt in seiner Münchener Inszenierung scheint auch Schiller so verstanden zu haben, indem er die Schlucht im Waldgebirge des Ätna als Lokalton der zweiten Dekoration festhielt[2]). Dass Beatrice, wie es sich wirklich verhält, aus ihrem Kloster bereits nach Messina abgeholt ist, obwohl sie auch dort noch versteckt gehalten werden muss, ist eine Konzession an die Einheitsforderung. Schiller war hier durch den Chor schon in der ganzen Erfindung der Fabel gebunden; im Chor hatten ja englische Ästhetiker, Home und Webb,[3]) überhaupt den Ursprung der antiken Einheit gesehen. In Deutschland hatte Lessing[4]) diese Erklärung eingeführt, und nach ihm wollte Lenz[5]) die Einheit des Ortes überhaupt nur als Einheit des Chores gelten lassen.

---

8. Die Zeit.

Die erste Zurechtweisung, die der junge Schiller während seiner Lehrjahre vonseiten des Theaters empfing, war die Umdatierung der Räuber. An der Mannheimer Bühne galt das lediglich als Kostümfrage. Dem Julius von Tarent wurde später das umgekehrte Los zu Teil; man strich die Zeitangabe

---

[1]) Dramat. Nachl. II, 251.

[2]) Münchener Bilderbogen, S. 71.

[3]) H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. S. 215. Home, Grunds. der Kritik. Meinhards Übersetzung, 3. Aufl. von Schatz, S. 290.

[4]) Hamb. Dram. 46 St. Lachm.-Muncker IX, 378. E. Schmidt, Lessing I, S. 610.

[5]) Lenz, Anm. ü. Theater, S. 30,

„Ende des fünfzehnten Jahrhunderts“[1]) und führte das Stück im Kostüm des Jahres 1784 auf; auch bei den Räubern sprach sich die allgemeine Stimme für die moderne Tracht aus, und die Schauspieler schlossen sich gegen Dalberg dem an, vermutlich nur, weil sie der altdeutschen Kleidung, die durch das Ritterdrama alltäglich geworden, überdrüssig waren.[2])

Mit dem äusseren Aufputz und mit der Vermeidung von ein paar Zahlen und Namen war aber die Handlung nicht mittelalterlich zu färben; der tiefer liegende moderne Charakter schimmerte durch, und so musste denn nach Schillers eigenen Worten „ein buntfärbiges Ding wie die Hosen des Harlequins“ entstehen.[3]) „Viele Tiraden, kleine und grosse Züge, Karaktere sogar sind aus dem Schooss unserer gegenwärtigen Welt herausgehoben und taugten nichts in dem Maximilainischen Alter. Mit einem Wort, es ginge dem Stück wie einem Holzstich, den ich in einer Ausgabe des Virgils gefunden. Die Trojaner hatten schöne Husarenstiefel, und der König Agamemnon führte ein paar Pistolen in seinem Hulfter.“[4])

Dieser Vergleich, mit dem sich Schiller gegen die Vergewaltigung zu wehren suchte, hätte fünfzig Jahre früher nichts Drastisches gehabt, denn damals, als Gottsched und Mylius zuerst auf die Einführung historisch echter Kostüme hinarbeiteten,[5]) sah man auch auf dem Theater Trojaner in Husarenstiefeln und griechische Könige mit Galanteriedegen. Sogar Ekhof spielte noch den alten Dänenkönig Canut mit Knotenperücke und Krückstock,[6]) und auch Lessing liess den groben Anachronismen in Regnards Democrit, gegen die Gottsched und J. El. Schlegel ihren Spott gerichtet hatten,[7]) Schutz angedeihen. Allerdings

---

[1]) Walter II, 137.
[2]) Martersteig S. 45, 88, 160, 346.
[3]) Goed. II, S. 372.
[4]) An Dalberg 12. Dez. 81. Jonas I, S. 47.
[5]) Waniek, Gottsched S. 118.
[6]) F. L. W. Meyer, F. L. Schröder 1819 I, S. 129 f.
[7]) Gottscheds Deutsche Schaubühne III, S. XX. D. L. D. 26, S. 53 ff, 66.

wollte er nur dem komischen Dichter die Vernachlässigung der historischen Wahrheit gestatten.[1])

Aber auch in der Tragödie fehlte noch das Gefühl für die echte Darstellung einer Zeit; dies konnte sich erst ausbilden, als man daran ging, „dramatisierte Geschichte“ zu schreiben. Bodmer hatte mit seinen Ansätzen, die er später gern neben den Götz stellte,[2]) den richtigen Weg nicht gefunden; auch die Ritterdramen, die dem Götz folgten, teilten sich noch nach zwei Richtungen, von denen die eine, Klingers Otto an der Spitze, jedes Lokal- und Zeitkolorit vernachlässigte; die andern freilich gingen in der Grundierung ihrer Bilder viel weiter, als Goethe; am weitesten wohl aus lehrhafter Absicht der Mannheimer Jakob Maier.[3])

Auf den Schiller der Mannheimer Zeit scheinen dessen Stücke wenig Eindruck gemacht zu haben, obwohl gerade um eine stilechte Aufführung des Fust von Stromberg die Mannheimer Bühne sich besondere Mühe gab.[4]) Später, in der Abhandlung „Über die tragische Kunst“, spricht er über dies Stück gemeinsam mit Hermanns Tod und Gerstenbergs Minona ab: „sie würden bey noch so pünktlicher Befolgung des Kostüme, des Volks- und des Zeitkarakters mittelmässige Tragödien heissen.“[5]) Im Jahre 1798 fällt ihm das Drama wieder in die Hände und er sieht es mit andern Augen an; zwei Briefe an Goethe unterrichten uns über die Wandlung des Urteils:[6]) „Die Bemerkung habe ich dabey gemacht, dass der Dichter eine erstaunliche Macht über das Gemüth ausüben kann, wenn er nur recht viele Sachen und Bestimmungen in seinen Gegenstand legt. So ist dieser Fust von Stromberg

---

[1]) Hamb. Dram. 17. Stück. Lachm.-Munker X, S. 255.

[2]) G.-J. V, 184 f.

[3]) Brahm, Ritterdrama, S. 88. R. M. Werner, A. f. d. A. VII, 418.

[4]) Iffland, Theatral. Laufbahn, D. L. D. 24, S. 53.

[5]) Goed. X, S. 37 f.

[6]) An Goethe 13. März 98, 20. Febr. 1802. Jonas V, 359, VI, 356. Mit einer einmaligen Aufführung des „Sturm von Boxberg“ in Weimar 1795 hatte Goethe Misserfolg gehabt. Burkhardt, Theatergesch. Forsch. I, S. 17, 118. Goethes Tag- u. Jahresh. 1795. W. A. I, Bd. 35, S. 50.

zwar überladen von historischen Zügen und oft gesuchten Anspielungen, und diese Gelehrsamkeit macht das Stück schwerfällig und oft kalt; aber der Eindruck ist höchst bestimmt und nachhaltig, und der Poet erzwingt wirklich die Stimmung, die er geben will.“

Ob nun O. Ludwig recht hat, wenn er annimmt, Schiller habe für seine späteren Stücke aus dem Fust von Stromberg die Beglaubigung des Vorgangs durch massenhaft eingewirkte historische Data, Erwähnungen von Gesetzen, historischen Rückblicken u. s. w. gelernt[1]) oder ob Schillers Urteil nicht nur symptomatisch für eine schon vorher vollzogene Änderung seines Geschmacks ist, fragt sich. O. Ludwigs Beispiel, die französische Werbung in Maria Stuart, ist jedenfalls unglücklich gewählt, denn wirkliche geschichtliche Ereignisse spielen in den Fust nicht hinein; vielmehr handelt es sich, wie schon der Untertitel sagt, um die Sitten und Gebräuche der Vorzeit, also um das Kostüm im weitesten Sinne. Diese echte Kostümierung kann nur auf den Leser wirken[2]) und ist auch auf ihn berechnet, wie die vielen Anmerkungen im Fust beweisen. Schiller legt auf diese kulturhistorische Beglaubigung erst in den allerletzten Stücken erhöhten Wert; die Ansätze dazu im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans schreckten ihn zunächst wieder ab;[3]) erst mit dem Plan einer zweiten Jungfrau von Orleans, wenn dieser ernst zu nehmen ist, wird die kulturhistorische Richtung eingeleitet und für den Tell und Demetrius wird nunmehr eine Menge Material aufgestapelt und der Dichter sucht der darzustellenden Zeit alle ihre Eigenheiten abzulauschen.

Bei der Erwähnung von einzelnen historischen Ereignissen handelt es sich nicht um diese peinliche Ausmalung des Milieus und um keine Darlegung tieferer Motive; statt das Publikum belehren zu wollen, nutzt der Dichter das Wenige, was er bei ihm an geschichtlichen Kenntnissen voraussetzen

[1]) Werke V, S. 316.

[2]) Ein Beispiel in neuerer Zeit der Bühnenmisserfolg von G. Hauptmanns „Florian Geyer.“

[3]) An Körner 28. Juli 1800. Jonas VI, 181 f.

kann, zur indirekten Zeitangabe aus. Dazu dienen gerade die bekanntesten Begebenheiten am besten; manchmal werden ganz plumpe Anspielungen an den Haaren herangezogen, z. B. in Gerstenbergs Minona wird auf dem angelsächsischen Boden von der Varusschlacht erzählt.

In den Räubern geht die Erwähnung des siebenjährigen Krieges und der Schlacht bei Prag, Friedrichs II. und des grossen Schwerin schon auf Schubarts Skizze zurück. Der dafür später eingesetzte Matthias Corvin und die Schlacht bei Pest werden dem Mannheimer Theaterpublikum wenig gesagt haben; dafür ist die Libertinerszene mit neuen Zeitanspielungen durchsät: die Worte Faustrecht und Landfriede werden immer wieder angebracht, es ist die Rede von Maximilians Gemsenjagden, von der Erfindung des Schiesspulvers, der Druckerei und der Entdeckung Amerikas — „recht als wenn ein Schulknabe herzusagen hat, was er aus der Geschichte des sechszehnten Jahrhunderts weiss.“[1]) Beim Lesen hätte diese Aufdringlichkeit natürlich noch viel ungeschickter gewirkt; im Druck des Trauerspieles sind daher einige dieser Zuthaten mit Recht fortgeblieben; Anachronismen dagegen, die das fleissiger durchkorrigierte Mannheimer Manuskript beseitigt hat, blieben im Druck stehen, z. B. die Sullys und der Marschall von Sachsen, an dem nach der Frankfurter Aufführung ein Rezensent Anstoss nahm.[2])

Im Fiesko bildet die Erwähnung Kaiser Karls eine indirekte Zeitangabe; in Kabale und Liebe weist der Name des Franzosenbesiegers Rodney auf die nächste Gegenwart; im Don Carlos werden Egmont und der Aufruhr in Brabant angebracht, dazu die Anekdote vom Untergang der Armada, die im wesentlichen der Charakteristik Philipps dient und von einem Rezensenten als Anachronismus getadelt wurde;[3]) deutsche Ereignisse derselben Zeit sind nicht hineinverwebt,[4])

---

[1]) Minor I, 403. Walter II, S. 150 f.

[2]) Braun I, 225.

[3]) Braun I, 187. (Ephemeriden d. Litt. u. d. Theat. 1797).

[4]) Wenigstens werden die leisen Anspielungen (v. 523, 1382 f) kaum beachtet.

während der Franzose Mercier im Philippe II sich die Gelegenheit nicht entgehen liess, seine Landsleute an die Pariser Bluthochzeit zu erinnern.

Beim Wallenstein nun glaubte Schiller dem Stoff nicht anders beizukommen, als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte.[1]) Obwohl er ein historischer Dramatiker im Sinne Tiecks und Solgers niemals war, so steht er doch hier dem historischen Drama noch am nächsten mit dem Grundsatze, das Historische zwar zu überwinden, aber doch in seinem möglichsten Umfange zu benutzen.[2]) In dem Vorspiel, das selbst nur Folie sein soll, werden die geschichtlichen Momente sogar zur Hauptsache. Goethe hatte sich im Wilhelm Meister über den historischen Hintergrund ausgesprochen, ohne den auch ein grosser Stoff nur Familienszene sei; er hatte Einheitlichkeit verlangt und am Hamlet versucht, die zerstreuten Momente in einem Brennpunkt zu sammeln. Im Wallenstein war dazu keinerlei Operation notwendig; der Brennpunkt ist die Idee des grossen Krieges; die Mittel, womit der Hintergrund entrollt wird, sind die alten; Goethe hat sie in seiner Besprechung[3]) besonders hervorgehoben: „Wir hören die vornehmsten Städte unseres Vaterlandes nennen, der grössten Feldherrn jenes Jahrhunderts wird gedacht, so dass wir gar bald am Orte, in der Zeit und unter dieser Gesellschaft einheimisch werden.“

Schiller hätte gern noch mehr gethan; ein Lied von Magdeburg sollte gesungen werden und an Stelle des Konstablers ein Stelzfuss auftreten, der aus einem Zeitungsblatt „Regenspurgs Einnahme und die neuesten passendsten Ereignisse mit einigen artigen Complimenten für den Herzog Bernhard mitgeteilt hätte.“[4]) Da aber die Proben schon zu weit vorgeschritten waren, sollte die Änderung einstweilen unterbleiben und der Konstabler nur mit den Worten „Aber das Prager Blatt ist angekommen“ (v. 111) das Motiv einleiten.

[1]) An Körner 21. Nov. 96. Jonas V, 114.

[2]) An Körner 28. Nov. 96. An Goethe 20. Aug. 99; 24. Okt. 1800. Jonas V, 122; VI, 74, 232.

[3]) Weimarischer neudekorierter Theatersaal. W. A. I, Bd. 40, S. 6.

[4]) An Goethe 5. Okt. 98. Jonas V, 442.

Auf sein Vorhaben, diese Stelle später auszuführen, kam Schiller nicht mehr zurück; inzwischen hatte er noch an mehreren Stellen der Piccolomini, zumal bei der epischen Beschreibung des Krönungsbechers Gelegenheit gefunden, „historische und statistische Notizen beizubringen.“[1])

In der Rede des Kellermeisters wird auch das Jahr der Handlung indirekt angegeben; das Datum des Fenstersturzes ist genau bestimmt: 23. Mai 1618, und dann heisst es: „es sind jetzt 16 Jahr.“[2]) Die Jahreszahl selbst ist dagegen nie ausgesprochen, ebenso wenig der Monat oder Tag, obwohl dazu Gelegenheit gewesen wäre; wie leicht hätte z. B. unter das Zirkular, das Picc. IV, 1 vorgelesen wird, das Datum gesetzt werden können: Pilsen, 22. Februar 1634.

So heisst es in Minna von Barnhelm, als der Wirt die Meldung für die Polizei abfasst: „Dato, den 22. August a. c.“, ebenso hat in den Räubern der Brief den Franz vorliest, die Überschrift: 1. Mai. Goethe hatte in diesem Falle merkwürdig verfahren; im Egmont heisst es bei der Verlesung des Todesurteils: „Gegeben Brüssel am (Datum und Jahreszahl werden undeutlich gelesen, so dass sie der Zuhörer nicht versteht).“ Das ist nicht bühnenmässig, denn der Schauspieler müsste immerhin wissen, *was* er unverständlich zu murmeln hat. Aber auch Schiller setzte trotz seiner Beschäftigung mit dem historischen Gegenstande[3]) den 4. Juni 1568 nicht ein.

---

[1]) W. A. I, Bd. 40, S. 47. Diese Beschreibung des Bechers ist, wie Köpke nach dem Berliner Bühnenmanuskript vermutete und wie durch das von Maltzahn herausgegebene Manuskript bestätigt wird, als spätere Einfügung anzusehen. (Herrigs Archiv Bd. 13, S. 20 ff. Maltzahn, Wallenstein 1861, S. 25.) Auch in Leipzig blieb das Gespräch über den Pokal weg (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1800, I, S. 597). In Weimar sind dagegen nach Goethes Bericht die Verse bereits gesprochen worden. Übrigens drang Goethe auch bei der Audienzszene auf Verdeutlichung der historischen Punkte (10. Nov. 1798 an Schiller).

[2]) Auf diesen Zeitpunkt seit Beginn des Krieges war schon im Prolog (v. 80). im Lager (v. 967) und im Anfang der Piccolomini hingewiesen (v. 482).

[3]) Goed. IX, S. 23.

Offenbar sollten Leser wie Hörer mit allen toten Zahlen möglichst verschont werden; auch auf dem Theaterzettel sind nur für Fiesko und Jungfrau von Orleans die Jahreszahlen genannt; überall sonst fehlen sie; in den Räubern heisst es nur: „als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete“; der Zusatz „also 1495“ ist den Kommentatoren überlassen.[1]) Also an Stelle der historischen Jahreszahl sind kulturhistorische Vorbedingungen der Handlung angegeben, wie es ja schon in gewissen Untertiteln z. B. „Schauspiel aus den Zeiten des Faustrechts“ Sitte war.

Dass ein Stück in der Gegenwart spielte, wie z. B. Kabale und Liebe, pflegte nicht eigens angegeben zu werden. Im Menschenfeind ist wenigstens im Dialog einmal das Jahr 1784 genannt. Überhaupt liebten bürgerliches Drama und Komödie darin mit dem vollkommenen Realismus zu spielen:

z. B. Bretzners Räuschgen (1786) II, 2: I, das lässt sich anno 1786 gar nicht denken.“

Ifflands Verbrechen aus Ehrsucht (1784): „Ihr mögt freylich Anno 84 wohl anders schreiben, als wir Anno 40.“

Diese Jahreszahl war dazu bestimmt, mit den Jahren der Aufführung fortzuschreiten; erst in den späteren Ausgaben des Verbrechens aus Ehrsucht blieb sie auf „Anno 98“ stehen, ebenso wie die häufig angebrachte Jahreszahl im „Herbsttag“ auf „Eintausend siebenhundert und neun und neunzig!“[2])

Dass die Zeit des Stückes schon im Titel genannt werden konnte, ist bereits oben erwähnt; in Kotzebues „Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432“ giebt der Zettel noch genauere Mitteilung: „Die Handlung beginnt am 28. July mit Tages-Anbruch und endet gegen Abend.“

Schon die Angabe der Jahreszeit auf dem Zettel hat Schiller stets unterlassen und wohl mit gutem Grund; ein besonderer Zufall liess die meisten seiner historischen Stoffe gerade zur Winterszeit spielen (Fiesko in den ersten Januar-

---

[1]) Bei Plümicke heisst es: Das Stück spielt in der Zeit, als der ewige Landfriede in Deutschland errichtet ward; folglich im Kostüm des Jahres 1490.

[2]) Die „Dramatischen Werke“ Ifflands erschienen Leipzig 1798—1802.

tagen, Wallenstein, Maria Stuart und den Anfang der Jungfrau im Februar, den Schluss des Tell in den Weihnachtstagen); eine besondere Betonung der Jahreszeit hätte die Gruppierunng unter freiem Himmel erschwert und auch an den Dekorateur Anforderungen gestellt. Erst für die Marfaszene des Demetrius wurde eine Schneelandschaft notwendig, wie sie übrigens für Kotzebues Graf Benjowsky auf den grösseren Bühnen eigens angefertigt worden war;[1]) in München freilich scheint es noch 1800 daran gefehlt zu haben; wenigstens wurde an einer Aufführung von Kotzebues Gustav Wasa getadelt, dass bei den Worten: „Eilt, der Schlitten steht in Bereitschaft“ die Kulissen blühten und grünten und prangten von Früchten und Blumen wie im heissen Italien.[2])

Im Fiesko hätte wegen des italienischen Schauplatzes die Erwähnung des Winters nicht gestört; trotzdem sind in der Bühnenbearbeitung alle Hinweise beseitigt; es heisst nicht mehr wie im Hamlet: „Es ist grimmkalt“ und statt der „dritten Jennernacht“ ist jetzt vom dritten des Monats die Rede.

Maria Stuart kann nicht durch den Todestag Darnleys auf den neunten Februar festgelegt werden, denn der dritte Akt, der auf dem grünen Teppich der Wiesen spielt zwischen dichtem Gebüsch und den freundlichen grünen Bäumen, atmet Frühlingsstimmung. Überhaupt dürfen indirekte Datierungen nicht erpresst werden, das Datum Simons und Judä im Tell soll nur eine Bauernregel zur Geltung bringen[3]) und „des Korns hochwallende Gassen“ in der Braut von Messina (v. 192) berechtigt höchstens, die Ausarbeitung dieser Chorpartie

---

[1]) Pichler, Chronik des Hof- u. Nat.-Theaters zu Mannheim. S. 151. Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 694.

[2]) Münchner Theaterjournal 1800 I, S. 146.

[3]) So hatte er sich auch aus Fäsi S. Bartholomä (24. August) als das Datum gemerkt, an dem die Sennen ihre Hütten verlassen. (Goed. XIV, S. X). Für die Bauernszene des Demetrius hatte er sich eine Sammlung russischer Sprichwörter angelegt. (Dram. Nachl. I, S. 145).

vor die Erntezeit zu setzen, Im Don Carlos[1]) geraten solche Angaben sogar in Widerspruch: „Wir haben jetzt April“ und „Monarchin einer Sommernacht.“

---

9. Zeitdauer.

Die beiden Gegenpole der deutschen Poetik im achtzehnten Jahrhundert sind Gottscheds Kritische Dichtkunst und die Anmerkungen übers Theater von Lenz. Nirgends sind sie so weit von einander entfernt wie in der Zeitfrage. Gottsched[2]) möchte — denn nur so kann seine rationalistische Begründung Geltung erlangen — am liebsten, dass Bühnenzeit und wirkliche Dauer der Vorstellung gleichen Schritt hielten, also drei bis vier Stunden;[3]) „kömmt es hoch, so bedürfen sie sechs, acht oder zehn Stunden zu ihrem ganzen Verlauf;“ seit der dritten Auflage giebt er zwölf Stunden zu und lässt sich schliesslich auch auf die vierundzwanzig Stunden des Aristoteles ein. Eine Inkonsequenz, wie sie Lenz ganz hübsch im Neuen Menoza verspottet: ein Vater prügelt seinen Sohn durch, weil dieser ihm nicht erklären kann, warum man sich einbilden müsse, das Stück daure ausgerechnet 24 Stunden, während es sein Tag noch nicht so lang gewährt hat.

Vor allem warnt Gottsched vor der Unwahrscheinlichkeit, dass auf der Schaubühne eine oder mehrere Nächte vergehen, ohne dass der Zuschauer zum Essen, Trinken und Schlafen

---

[1]) Don Karlos hsg. v. Vollmer, Stuttgart 1880: v. 1620 und v. 4741 Seit 1801 ist die zweite Angabe mit dem ganzen Auftritt weggefallen.

[2]) Crit. Dichtk. (1730) S. 574. 3. Aufl. (1742) S. 714. Servaes, Die Poetik Gottscheds u. d. Schweizer Qu. u. F. 60 S. 16. Waniek, Gottsched S. 116 f.

[3]) Ebenso schroff formuliert Batteux, Einleit. i. d. sch. Wissensch. (übs. v. Ramler) II, S. 239 den Satz: „Die Regel selbst ist, dass die Handlung nicht länger daure, als die Vorstellung; das heisst, dass sie in zwey, aufs höchste in drey Stunden angefangen und geendiget werde.“

komme. „Was hat es vor eine Wahrscheinlichkeit," fragt er mit einer aus Cervantes entnommenen Übertreibung, „wenn man in dem ersten Auftritte den Helden in der Wiege, weiterhin als Knaben, hernach als einen Jüngling, Mann, Greis und zuletzt gar im Sarge vorstellen wollte." Dieses allerstärkste Beispiel hätte in Lenz am Ende noch seinen Verteidiger gefunden; Lenz rühmt wegen seines Zutrauens zur Einbildungskraft des Publikums den Hanns Sachse, der die Griselde „in einem Auftritte freyen, heyrathen, schwanger werden und gebähren lässt".[1])

Zwischen diesen Extremen haben die andern keine festen Positionen. Lessing[2]) äussert sich nur negativ, er spottet über Wieland, der die Dauer seiner Johanna Gray von sieben Monaten auf zwei Tage eingeschränkt hat und weist auf alle Unwahrscheinlichkeiten und Unwahrheiten hin, die die scheinbare Einheit der Franzosen mit sich bringe; in seinen eigenen Stücken vermied er Verstösse und dem Fauststoff wollte er denselben Zwang anthun: „Dauer des Stücks von Mitternacht zu Mitternacht."

Nicolai[3]) empfiehlt in der Abhandlung vom Trauerspiel, dem Zuschauer überhaupt keine Handhabe zu geben und sichert unter dieser Bedingung dem Dichter Freiheit zu; nach Erscheinen des Götz verhöhnt er aber die jungen Kerlchen, die von historischen Schauspielen schwätzen, „zwanzig Jährchen lang, jed's in drey Minuten zusammengedruckt."

Schröder[4]) sucht als Theaterdirektor sein Publikum zu erziehen; er wünscht, „dass auch die grössten Pedanten vergässen, dass sie acht Tage im Parterre stehen müssten" und hofft, dass sie beim Götz ebenso viel Jahre vergessen möchten; bei seiner Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig hält er

---

[1]) Anmerkungen übers Theater S. 52. Vgl. Goethes Paralipomenon zu Faust II, 3. Akt W. A. I, Bd. 15² S. 234.

[2]) 63. Littbr. Lachm.-Muncker VIII, S. 168. Hamb. Dram. 44. Stück, Lachm.-Muncker X, S. 370 ff.

[3]) Abhandl. v. Trsp. S. 33 f. Leiden Werthers des Mannes. S. 43.

[4]) Litzmann, Schröder II, 138. Schröder an Gotter 9. März 1777 (hsg. v. Litzmann S. 45.)

trotzdem eine Zusammenziehung für notwendig: „es spielt anstatt der 3 Monathe und einige Tage bei Shakespeare 3 Tage bey mir."

Auch Mercier,[1]) der nur in Frankreich als Erzketzer gelten konnte, war nicht weitergegangen; trotz seines befreienden Satzes: „Hat denn der Zuschauer die Uhr in der Hand, wenn er gerührt oder stark interessirt wird?" bleibt er doch immer noch dabei, die Zeit überhaupt zu berechnen und weiss keine kühneren Beispiele zu nennen, als die Spanier, die ihren Stücken einen Zeitraum von drei Tagen geben.

Mit einer ganz anderen Überzeugung konnte Herder[2]) in seinem Shakespeareaufsatz von den Uhrstellern des Dramas reden: „Dichter! Dramatischer Gott! Als solchem schlägt Dir keine Uhr auf Turm und Tempel, sondern Du hast Raum und Zeitmaasse zu schaffen."

Schiller hat sich nur die Frage nach dem zeitlichen Zusammenhang der einzelnen Szenen vorgelegt; er fragte nicht nach der Dauer der ganzen Handlung. Auf dem Theaterzettel der Räuber steht zwar „Die Zeit ohngefähr zwei Jahre," aber es lässt sich leicht nachrechnen, dass das Stück thatsächlich gar nicht so lange währt; die Angabe ist nichts weiter als ein Protest gegen die Einheit der Zeit. In den folgenden Stücken hätte es zwei, drei oder vier Tage heissen können, aber es lag dem Dichter nicht daran, zu zeigen, dass er diesmal mit der Regel besser ausgekommen sei. Im Vorwort zur Braut von Messina hat sich Schiller endlich ähnlich wie Herder gegen jede Zeitberechnung erklärt, indem er seinem Widerspruch noch eine positive Wendung beifügte: „als ob hier eine andere Zeit wäre, als bloss die stetige Folge der Handlung."

Gerade die Braut von Messina ist allerdings das Stück Schillers, das auf einen Tag konzentriert ist, aber die Einheit der Zeit ist hier die Frucht eines anderen Prinzips, das sich in den späteren Entwürfen öfters angedeutet findet: „Der

---

[1]) Neuer Versuch (übs. v. Wagner) S. 41, 193 f.

[2]) Suphan V, S. 227.

Moment der Handlung muss prägnant und dringend seyn."[1]) Die Entwicklung dieser Technik gipfelt in der Schicksalstragödie mit der Hervorhebung eines gewissen verhängnisvollen Tages; sie setzt ein[2]) mit der Bestimmung des Tages als Geburtstag einer Person, als Jahrestag eines Geschehnisses, als Termin für ein bevorstehendes Ereignis und bietet als Gewinn wirksame Stimmungskontraste (Menschenfeind, Braut v. Messina, Kinder des Hauses[3])), Bequemlichkeit der Exposition (Maria Stuart) und, was Brahm gerade für Schiller hervorhebt, leichte Bestimmung des Alters einer Person (Räub. IV, 2. Kab. III, 4.)

Das ideale Zeitprinzip, für das Schiller im Vorwort zur Braut von Messina eintritt, scheint noch nicht die Norm für seine Jugendstücke gewesen zu sein. Im Fiesko z. B. wird dem Leser — denn der Zuschauer achtet minder darauf — eine Stundenzahl nach der anderen in den Weg gestreut, die er zusammenlesen und zu einem zeitlichen Gerüst verarbeiten kann. Ob das Schillers Absicht war, ist die Frage; finden sich doch sogar in den Sturm- und Drang-Dramen, die sich um Zusammenrechnung gar nicht kümmern,[4]) nicht selten solche Zeitangaben: z. B. in Klingers Leidendem Weib I, 2:

> Blum — — — — — — Wollen aufs Billard.
> v. Brand (zieht die Uhr heraus) Sechs Uhr.

in Lenz's Die Freunde machen den Philosophen II, 2:

> Doria: Ihr Herren, es hat zwei geschlagen, wer kommt mit mir aufs Kaffeehaus.

Offenbar handelt es sich hier nur darum, die Personen von der Bühne zu entfernen, denn die folgenden Szenen haben keinerlei Zusammenhang mehr mit dem Vorausgegangenen. Deutlich wird diese Absicht dort, wo die auf die Uhr sehende Person die Zeit für sich behält: z. B. Lenz, Die sizilianische Vesper II, 3

> Procida (nach der Uhr sehend) Die Stunde naht heran,

---

[1]) Dram. Nachl. II, S. 120.
[2]) Brahm, Ritterdrama S. 20. Flaischlen, Gemmingen S. 120.
[3]) Dram. Nachl. II, 79. 280.
[4]) Shakespeare konnte dafür Muster sein; z. B. Heinrich V: I, 1, III, 7.

oder Wagners Kindermörderin, wo zweimal Personen auf diese Weise entfernt werden:

II Pardieu! kaum noch Zeit auf die Parade zu springen.

V Magister (sieht auf die Uhr) Jetzt muss ich fort.

Auch im Fiesko dienen unbestimmte Zeitangaben dazu, die Personen von der Bühne zu bringen z. B.

I. 6 Brich auf Lomellin. Es wird Mitternacht

II. 18 Über dem ernsten Gespräch hat uns die Nacht überrascht.

In Wallensteins Tod ist die Zeitbestimmung sogar falsch; Wallenstein sagt, um die Gräfin zum Gehen zu bewegen: „Mitternacht ist da" (v. 3461), während Gordon schon Schlag zehn Uhr die Schlüssel zu bringen hat. (v. 2828)

Auf die Uhr gesehen wird nur im Don Carlos zweimal: Olivarez im ersten Akt nennt die Stunde nicht: der König dagegen lässt im dritten Akt die Repetieruhr schlagen. Diese Angabe ist seit 1801 weggeblieben, vielleicht um einen Anachronismus, vielleicht auch nur um die genaue Stundenangabe zu vermeiden. Bei dem andern Stundenschlag, durch den Carlos und die Königin zum Abschied veranlasst werden sollen, ist nicht einmal die Zahl der Schläge genannt; man sollte ein Uhr vermuten; im Mannheimer Manuskript heisst es dagegen: „Es schlägt zwey Uhr," vermutlich aus Missverständnis der Worte:

Schlag zwey Uhr soll
Die Post vor dem Karthäuserkloster halten;

in den Prosabearbeitungen endlich schlägt es drei Uhr.

Der Glockenschlag um die nächtliche Zeit hat einen besonderen Wert als Stimmungsfaktor. Hiermit erklären sich auch die Stundenangaben in den Räubern:

IV, 5 zwölf schlägts drüben im Dorf

V, 1 Eben izt ruft der Nachtwächter zwey an

oder im Tell:

II, 2 Der Feuerwächter von Selisberg hat eben zwey gerufen.

Wenn dort an der Zeitbestimmung an sich irgend etwas läge, so hätte schon die Verabredung zum Rütli auf eine bestimmte Stunde gelautet, und es wäre dann mit den korrespondierenden Zeitbestimmungen ein Spannungsmoment eingetreten.

Es kann damit jene peinliche Wirkung erreicht werden, gegen die Otto Ludwig[1]) in den Shakespearestudien eifert, wenn er ausmalt, wie etwa die Fabrikdramatiker den Schluss von Romeo und Julia auf die Folter gespannt hätten; das eine Mal, wo Schiller sich dieses Mittels bedient, ist er von jedem Vorwurf der Aufdringlichkeit frei: Terzky giebt Gordon den Befehl „Schlag zehn bringt ihr dem Herzog selbst die Schlüssel" und Butlers Auftrag an Macdonald und Deveroux lautet „Wenns eilf geschlagen." Sobald also Gordon den Schlüssel bringt, weiss man: Wallenstein hat nur noch eine Stunde zu leben. Den geschmacklosen Effekt, kurz vor dem Eintreten der Mörder die Uhr wirklich elf schlagen zu lassen, hat Schiller jedoch erspart.

Wenn wir von den weiteren Zeitangaben absehen, durch die die Ungeduld einer Person charakterisiert werden soll,[2]) so bleiben im Fiesko immer noch mehrere Beispiele übrig, die durch keine der aufgezählten Absichten erklärt werden; es

---

[1]) Werke V, S. 111, 536 Allenfalls könnte dieser Vorwurf auf Weisse passen, der mit vierundzwanzig Stunden für die ganze Handlung auskommen muss; infolgedessen mit Schlag Mitternacht anfängt und um Mittag Julia den Trank nehmen lässt, der bei ihm gerade zwölf Stunden wirken soll. Goethe ist dazu der gerade Gegensatz; er übertrifft in der Zeitlosigkeit Shakespeare; Lorenzos Vers: „sollst Du verharren 42 Stunden" verändert er in: „sollst Du verharren die gemess'nen Stunden."

[2]) Hierfür Muster bei den Stürmern und Drängern:

Klinger, Die neue Arria	I, 2;	Laura: Wo ist Julio? Es schlug zwey, und er ist nicht hier?
Lenz, Die Soldaten	III, 8:	Gräfin (sieht nach ihrer Uhr) Ist der junge Herr noch nicht zurückgekommen?
Bei Schiller: Räub.	I, 3 (Trsp.)	Und es wird Abend und keine Post noch da.
	IV, 5	Schweizer: Es wird Nacht und der Hauptmann noch nicht da! Razmann: Und versprach doch Schlag acht wieder bey uns einzutreffen.
Fiesko	IV, 3	Acht Uhr vorüber.
	IV, 5	Es geht stark auf neun Uhr.
Menschenfeind	I, 1	Unterdessen wirds neun Uhr und er kommt,

wird dem Publikum ohne Nebenzweck die Uhr vorgehalten: fünfzig Minuten auf Mitternacht (I, 8), früh vier Uhr (I, 9), punkt zehn Uhr (III, 4), Eilf Uhr ist vorüber (IV, 11).

Man könnte auf die Vermutung kommen, die Quellen hätten Schiller zu einer so genauen Datierung verführt, aber bei der Prüfung wird man gerade dort auf eine auffallende Enthaltsamkeit stossen. Einzig die Angabe Robertsons: „It was no midnight, and the citizens slept in the security of peace“ kann in den Anfang des fünften Aktes übergegangen sein („Nach Mitternacht — Hie und da leuchten Lampen an einigen Häusern, die nach und nach auslöschen“). Retz giebt fast nur Reden; eine Stelle wäre für III, 11 zu verwenden gewesen: Janettin sagt zu dem warnenden Hauptmann „dans une heure vous entendrez tirer le coup de partance,“ aber gerade hier hat Schiller auf die Spannung erregende Zeitangabe verzichtet.

Es bleibt also nichts übrig, als den Einfluss der französischen Technik anzunehmen, die die Momente der Handlung auf die Stunden eines einzigen Tages verteilt und dem Publikum beständig vor Augen hält, wie sie innerhalb der gesetzmässigen Zeit auszukommen versteht. In Diderots Theater fangen beide Stücke deshalb zur frühen Morgenstunde an; im Hausvater heisst es direkt: „Es ist tief in der Nacht; zwischen fünf und sechs Uhr des Morgens“ und im Natürlichen Sohn ist das Erste, was Dorval thut, dass er seine Uhr herauszieht: „Es ist kaum sechs Uhr“.

Ein deutsches historisches Stück, das dieser Technik des bürgerlichen Dramas folgt, sind Die Mediceer von Brandes. Der Verfasser hat beständig die Uhr in der Hand, er lässt sein Stück mittags anfangen und in der Nacht aufhören; der letzte Akt beginnt damit, dass Ferdinand Medicis im Gefängnis auf die Uhr sieht: „Schon drey Uhr! Wie schnell rückt die Zeit!“ Der Einfluss dieses Verschwörungsstückes auf den Fiesko ist bereits auf Grund von anderen Ähnlichkeiten wahrscheinlich gemacht worden.[1])

---

[1]) Minor, Z. f. d. Ph. XX, S. 63 f.

Nach dem Fiesko ist Schiller von dieser Genauigkeit wieder völlig abgekommen; die Repetieruhr im Don Carlos wurde, wie erwähnt, später beseitigt, und als in den Piccolomini (V,1) Octavio fragt: „Was ist die Glocke?“, lautet die Antwort nur noch „Gleich ists Morgen.“

Die Tageszeit kann ebenso wie die Stunde gesprächsweise im Dialog oder direkt durch äussere Kennzeichen vermittelt werden. Die einfachste Weise ist der Gruss:

Fiesko III, 8 Guten Abend Schwester
Kab. I, 2 Guten Morgen Herr Sekertare
III, 6 Guten Abend Jungfer
V, 2 Guten Abend Miller.

Im Versdrama sind die alltäglichen Wendungen weniger am Platz; wie schlecht sich der Gruss in die metrische Form fügt, zeigt der unvollständige Vers W. T. V, 5 „Gut' Nacht, Gordon!“ In den ersten Versstücken finden sich jedoch noch einige Beispiele (Carlos-Thalia v. 2777; W. T. v. 3201); glücklich ist bei der Verabschiedung der Generäle Picc. IV, 6 die Übergangszeit ausgedrückt:

Gut' Nacht! Ich sagte besser, guten Morgen

Ein äusseres Kennzeichen der Tageszeit bildet die Beleuchtung; indem sich die Personen auf deren Veränderung aufmerksam machen, entstehen indirekte Vorschriften, durch die bei mangelhafter Ausführung die Illusion des Publikums unterstützt wird, z. B.

Räub. III, 2 Wie herrlich die Sonne dort untergeht!
W. T. V, 3 Es ist schon finstre Nacht.
Tell II, 2 indess wir nächtlich hier noch tagen,
Stellt auf den höchsten Bergen schon der Morgen
Die glühnde Hochwacht aus.

Allgemeine Angaben der Tageszeit ergeben sich für Lustspiel und Drama aus den alltäglichen Gewohnheiten und Ereignissen des bürgerlichen Lebens; dazu gehören der Morgenkaffee (Minna v. Barnhelm, Möllers Sophie od. der gerechte Fürst, Kabale u. Liebe, Verbrechen aus Ehrsucht) die Schokolade (Clavigo, Fiesko II, 1), das Negligé (Minna v. Barnhelm, Wagners Reue nach der That, Kab. I, 1; II, 2 u. IV,6 „Sie war noch im Hausgewand“), die Messe (Emilia Galotti, Kabale

u. Liebe I, 3, Don Carlos III, 7), das Lever des Fürsten (Kab. I, 6), das Mittagessen (Reue nach der That, Räub. III, 1), die Parade (Nicht mehr als sechs Schlüsseln, Kab.), das Kartenspiel (Kab., Verbrechen aus Ehrsucht). Nicht dazu zu rechnen sind natürlich Mahlzeiten, die eine besondere Bedeutung für die Handlung haben, wie die beiden Bankette im Wallenstein; überhaupt war für das Drama grossen Stils diese Art der Rechnung nicht zu brauchen. In der Polizey kam aber Schiller wieder darauf zurück und fand eine neue Idee, indem er das wechselnde Pariser Strassenleben ins Auge fasste und an den Passanten die Zeit erkennen lassen wollte: die Friseurs, die Börsenbesucher, die Dineurs en ville, die Courtisanen, die heimkehrenden Gäste, die Bauern, die nachts Gemüse nach der Halle bringen, sollten jedesmal eine bestimmte Tagesstunde bezeichnen.[1])

Die zeitliche Verbindung zweier Akte oder Szenen durch ein dazwischenliegendes Ereignis, wie sie in Kabale u. Liebe zweimal durch die Parade vollzogen wird, kann auch durch eine einmalige ausserordentliche Begebenheit bewirkt werden, die angekündigt und erwartet wird, sich in der Pause vollzieht und an deren Beendigung die wiedereinsetzende Handlung anknüpft. So die Prokuratorwahl im Fiesko, das Autodafé im Don Carlos, die Ankunft der Herzogin im Wallenstein (Lag. v. 57; Picc. v. 33, 268 f.) Das Ereignis braucht sogar nicht einmal zur Ausführung zu gelangen; wenn z. B. Mortimer der Maria verspricht:

v. 2511: „Diess Schloss ersteigen wir in dieser Nacht“

und Maria darauf zurückkommt:

v. 3386: „Diese Nacht
Versprach uns Mortimer von hier wegzuführen.“

so erfahren wir, dass der fünfte Akt einen Tag später als der dritte spielt.

Nun kann aber auch ohne diese Brücke der zeitliche Zwischenraum zwischen zwei Szenen unmittelbar genannt

---

[1]) Dram. Nachl. II, 70. Ob das wirklich so im Detail ausgeführt werden sollte, ist natürlich zweifelhaft; wahrscheinlich wäre das Motiv nur für eine einmalige Zeitangabe verwertet worden.

werden; dann kommt es darauf an, auf welcher Seite die Fäden angeknüpft sind, und es ist zu unterscheiden zwischen vorausbestimmender und zurückgreifender Verbindung:

a) Die vorausbestimmende Verbindung ist in den Staatsaktionen, wo viel Anordnungen und Befehle gegeben werden, besonders häufig, also im Fiesko und Wallenstein.[1]) Nach dem Wallenstein tritt sie seltener auf, nur noch M. St. 2059, 3276, Jungfr. 4575, Tell 2548 ff. Bezeichnend ist es, dass sie bei der Verabredung für das Rütli unterblieben ist:

Auf öden Pfaden können wir dahin
Bei Nachtzeit wandern und uns still berathen.

Wann? ist nicht gesagt; dieselbe Nacht kann nicht gemeint sein, da Melchthal an diesem Tage nicht mehr die grosse Wanderung durch der Surennen ödes Eisgebirg vollenden kann, die er v. 998 ff. beschreibt.

Hier ist also zum Verständnis die zurückgreifende Erwähnung im nächsten Akt hinzuzuziehen; während diese mit historischer Bestimmtheit auftritt, erwartet jede vorausbestimmende Verbindung in der Folge ihre Bestätigung oder ihr Dementi. Unbenutzte Vorausbestimmungen, die auf falsche Fährte leiten, kommen mehrfach vor; man kann in ihnen meist Rudimente eines früheren Planes vermuten:

Fiesko II, 18 „Morgen Mittag will ich eure Meinungen sammeln,"
Carlos II, 12 v. 2210 „In ein'gen Tagen werd' ich krank,"
v. 2187 „So will ich morgen Mittag Sie erwarten."

b) Die zurückgreifende Bestimmung kann zwei vorausgegangene Auftritte verbinden z. B. Carlos v. 1995, 4619 oder, was bei weitem häufiger ist, sie geht von der Gegenwart aus. Seit den Jugenddramen macht sich eine deutliche Abnahme in der Bestimmtheit bemerkbar. Wenn man von der einen Stelle in der Jungfrau 4189 „Drei Tage schon seid ihr umhergeirrt" absieht, so findet sich die genaue Zählung von Wochen, Tagen, Stunden nur in den ersten Stücken.

Räub. I, 2 Schon die vorige Woche
II, 1 seit eilf Monaten
IV, 5 drei volle Monde schmachte ich

[1]) Picc. 274, 603 f, 904, 1301, 1347, 2650 W. T. 680, 1821, (damit in Widerspruch) 2756, ferner 2371, 2375, 3089, 3188.

Fiesko II, 4 Und nun sind dreissig Stunden vorbei
II, 12 dreistundlanger Prokurator
Kab. III, 5 fünf volle fürchterliche Stunden
Carlos II, 15 v. 2266 f Die Sonne
Ging zweymal auf und zweymal unter
II, 15 v. 2295 Vorgestern
W. T. III, 1 v. 1287 Ich hab' ihn heut und gestern nicht gesehn.

In Maria Stuart giebt es nur noch gestern und heute, während mit keinem vorgestern auf den ersten Tag zurückgegriffen wird. Seitdem fehlt (die eine Stelle in der Jungfr. ausgenommen) jede zurückgreifende Zeitbestimmung überhaupt; dass sie geflissentlich wegblieb, lehrt wieder die Rütliszene, auf die zweimal (v. 1518 f und 2397 f) zurückgegriffen wird ohne Angabe der verstrichenen Zeit.

Damit ist also der spätere Grundsatz Schillers erfüllt: keine andere Zeit als bloss die stetige Folge der Handlung.

Oder wie O. Ludwig,[1]) ohne Schiller dabei anzuerkennen, diesen Satz ausgedrückt hat: „Im Drama giebt es kein Morgen, kein Gestern, kein Heute, keine Uhr: alles was geschieht, geschieht jetzt, was geschah, ist irgend einmal geschehen, was geschehen wird, wird irgend einmal geschehn; höchstens können nachträglich ohngefähre Zeitbestimmungen stehn und zwar nur ganz indirekte konkrete, wie z. B. dass im Othello Jago einen Brief nach Venedig geschickt und wieder etwas von da gekommen ist."

c) Die dritte Art der Verbindung ist also die konkrete. Ein Moment der Handlung geht logisch aus dem andern hervor. Die Verbindung durch den Brief findet sich im ersten Akt der Räuber und in Maria Stuart, wo Paulet und Mortimer im zweiten Akt ihre Aufträge ausrichten. Im Don Carlos liegt zwischen III, 7 und IV, 23 der Aufenthalt Parmas in Saragossa; innerhalb des fünften Aufzuges der Jungfrau von Orleans vergeht die Zeit (zwischen 5. u. 8. Auftr.), die der geflohene Raimond braucht, um die Kunde von Johannas Gefangenschaft ins französische Lager zu bringen. Zwischen Braut v. Mess. I u. II liegt der Weg Diegos nach dem Kloster und zurück, und im ersten Zwischenakt des Demetrius

[1]) Werke V, S. 536; ähnlich S. 219 f.

muss die Nachricht von der Erhebung des Pseudczaren bis ans Ende der Welt gelangen.

Am deutlichsten ist dieser Anschluss dort, wo die Personen selbst von einer Szene zur andern hinüberführen[1]) und in den Schlussworten einer Szene schon die Keime zur nächsten liegen; die besten Beispiele finden sich in der Jungfrau von Orleans:

I, 1600 f. Denn eh' Du noch das Lager magst erreichen,
Und Botschaft bringen, ist die Jungfrau dort
Und pflanzt in Orleans das Siegeszeichen.

IV, 3, z. 3695. So nimm die Fahne! Nimm sie! Sie beginnen
Den Zug, kein Augenblick ist zu verlieren.

IV, 13, z. 4150. Ich will euch führen.

In diesem letzten Falle muss freilich die logische Zeitverbindung durch eine direkte („Drei Tage schon seid ihr herumgeirrt") nachträglich korrigiert werden.

Wenn sie nicht eigens erwähnt werden, ist mit Zufälligkeiten, die Aufenthalt verursachen, nicht zu rechnen; der gerade Weg zwischen den beiden Örtlichkeiten bestimmt dann allein die Zeitdifferenz. Wo also der Zwischenraum nur aus den Strassen einer Stadt oder den Zimmern eines Hauses besteht, schliesst sich eine Szene unmittelbar an die andere an, z. B. wenn Fiesko der Julia den Arm reicht, um sie zur Komödie zu führen (III, 11); wenn Ferdinand von der Lady ins Millersche Haus eilt (II, 5), Wurm vom Präsidenten zu Luise (III, 2); wenn nacheinander die ohnmächtige Beatrice und der Leichnam Manuels auf die Bühne getragen werden; oder wenn Max zwischen dem dritten und vierten Akt der Piccolomini nur von einem Zimmer des Terzkyschen Hauses in das andere zum Gastmahl zu gehen hat.

Während Max diesen kurzen Weg macht, vergehen nun aber noch drei Auftritte und ein Zwischenakt, denn zu Beginn des vierten Aktes trifft Max gerade erst beim Gastmahl ein. Die stetige Folge der Handlung hat hier also einen Bruch erlitten und sich zu einem epischen Nebeneinander verschoben. Für den Romanschriftsteller ist es bequem, mit

[1]) Kettner, Schillerstudien Progr. Schulpforta 1894. S. 3.

einem „Inzwischen“ sein neues Kapitel anzufangen — leicht bei einander wohnen die Gedanken —; dem Dramatiker dagegen ist es eigentlich nicht gegeben, denselben Augenblick zwiefach zu vergegenwärtigen. Gerade bei Schiller steht aber dieser Rückfall in den Erzählungsstil nicht vereinzelt da. Den Signalschuss im Fiesko hört man zweimal (IV, 14 und V, 1); im Don Carlos wird schon V, 9 erzählt, dass die Erscheinung in den Zimmern der Königin verschwunden sei und doch sehen wir Carlos im letzten Auftritte erst eintreten.[1]) Demetrius endlich müsste, bis zu Marfa die Nachricht, er rücke gegen Tschernigow heran, gelangen kann, schon weiter vorgedrungen sein, als ihn die nächste Szene zeigt. Im Wallenstein bricht in Picc. V und Tod I derselbe Morgen an, obwohl beide Akte in logische Abhängigkeit gesetzt sind, denn die Unterschriften der Generäle befinden sich bereits in Wallensteins Händen (v. 121). Schliesslich kommen auch der dritte und vierte Akt des Fiesko hart ins Gedränge, denn Fiesko reicht der Gräfin bereits den Arm, um sie zur Komödie zu führen, und im Beginn des vierten Aktes trifft Bourgognino erst die Vorbereitungen zum Empfang der Gäste. Plümicke hielt deshalb eine Abänderung für nötig; bei ihm empfängt Julia noch vorher einen Besuch und verspricht: „In weniger als einer Stunde werd' ich bei Ihnen seyn.“ In seiner eigenen Bühnenbearbeitung lässt Schiller die Anstalten Bourgogninos wegfallen.

Ebenso thöricht, wie die Aufbauschung dieser charakteristischen Kleinigkeiten zu einem Tadel, wäre der Versuch, solche Auffälligkeiten rationalistisch zu heben, etwa zwei Schüsse im Fiesko anzunehmen, Don Carlos in einem anderen Vorzimmer warten oder Max sich noch einmal umkleiden zu lassen, ehe er zum Gastmahl geht. Die Rekapitulation desselben Zeitpunktes bleibt in diesen drei Fällen unbestreitbar; in den übrigen muss zum mindesten festgestellt werden, dass in den Zwischenakten nichts vorgeht und dass die Handlung bei demselben Zeitpunkt wieder einsetzt.

[1]) Der Grund liegt in der Bühneneinrichtung; wegen der Verwandlung müssen beide Personen erst auftreten. Darüber Cap. II, Abschn. 4.

Schon dies allein hätte als Verstoss aufgefasst werden können, wenn nicht wenigstens der Schauplatzwechsel einen gewissen Fortschritt der Handlung bewirkt hätte. Daher wurde, solange man noch bei der Einheit des Ortes bestand, auch eine Regel über den Zwischenakt aufgestellt; Diderot[1]) sagt: „weil aber die Handlung nie still stehen darf, so muss die Bewegung, wenn sie auf der Bühne aufhört, hinter derselben fortdauern“ und Sonnenfels[2]) wiederholt etwa das Gleiche: „Diese Zwischenräume sind dazu bestimmt, der Handlung einen starken Stoss vorwärts zu geben: in folgendem Aufzuge muss man sogleich die Folgen wahrnehmen, wie der Dichter diese Zeit sich zu Nutz gemacht.“

Die Romantiker heben wieder dasselbe hervor: A. W. Schlegel[3]) ist verwundert, dass man sich am Stillstand der Handlung weniger stosse, als an der Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes.

Als Zwischenzeit wurden von den Franzosen natürlich nur wenige Stunden eingeräumt. In Deutschland aber erfreute sich schliesslich ganz entgegen der Regel des Aristoteles das Drama einer grösseren zeitlichen Ungebundenheit, als der Roman. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die Zwischenrede Goethes zwischen zwei Kapiteln der Wanderjahre[4]) (2. Buch); er bittet den Leser, einen Zeitraum von einigen Jahren anzunehmen und beruft sich für diese Lizenz auf das Drama, „da wir längst gewohnt sind, zwischen dem Sinken und Steigen des Vorhangs in unserer persönlichen Gegenwart dergleichen geschehen zu lassen.“

Dass man diese Freiheit, die dem Zwischenakt gestattet wurde, der Verwandlung gegenüber einschränkte, ist schon oben bei Gelegenheit des Schauplatzwechsels betont. Die ersten Stücke der Stürmer und Dränger hatten freilich darin eine allzu grosse Willkür walten lassen, und es ist vielleicht

---

[1]) Theater (übers. v. Lessing) II, 372.

[2]) Briefe üb. d. Wiener Schaub. S. 116.

[3]) A. W. Schlegel, Dram. Vorles. Werke VI, S. 28.

[4]) W. A. I, Bd. 24, S. 380.

die einzige witzige Stelle in Göntgens Nachspiel „die frohe Frau“, [1]) wenn Klingers Leidendes Weib deshalb verspottet wird; in derselben Art, nur mit viel schärferem Witz, hatte einstmals Holberg in seinem Ulysses von Ithaca das Drama der herumziehenden Banden so grausam verhöhnt.

Bei Schiller ist die längste Zeit, die innerhalb eines Aktes vergeht, die halbe Woche im ersten Akt der Räuber; in den zweiten Akt des Don Carlos drang durch Hinzunahme der Karthäuserszene ein Zwischenraum von zwei Tagen ein, der ursprünglich im Zwischenakt lag; sonst hat meist jeder Akt nicht mehr als einen Tag für sich; nur der Stoff des Demetrius war wieder weiter auseinander gerissen; Schiller hatte dabei Bedenken, von Sambor nach Krakau überzuspringen und erwog eine kleine Zwischenhandlung einzuschieben, „welche die Zeit aufhebt.“[2])

An dem zeitlichen Zwischenraume wäre damit für den nachrechnenden Verstand des Lesers nichts geändert worden, wohl aber für die Illusion des Zuschauers.

Dass es darauf eigentlich ankam, war den Franzosen entgangen. Der Ausdruck „Einheit der Zeit“ ist eine schlechte Analogie zu den beiden andern Einheiten. Das erste Missverständnis muss sich schon aus der Zweideutigkeit des Begriffes Zeit entwickeln.

Die französischen Regelgeber fassten die Dauer der ganzen Handlung ins Auge und rechneten auch die Pausen mit, die uns der Dichter nach A. W. Schlegels[3]) Wort nur in den Gemütern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch erblicken lässt. Indem A. W. Schlegel diese nicht dargestellten Zeiträume ausser Spiel lässt, schlägt er vor, den unpassenden Ausdruck Einheit durch „Einerleiheit der vorgestellten und der wirklichen Zeit“ zu ersetzen.

Batteux[4]) hatte diese Einerleiheit zur Vorschrift gemacht: nämlich, „dass der Aktus nicht mehr Zeit zu seiner Handlung

[1]) Hrsg. von Jacobowski, Hendels Bibl. d. Gesamtlitt. No. 332. S. 71.
[2]) Dram. Nachl. I, 97. 128 f.
[3]) A. W. Schlegel, Werke VI, S. 26 f, 30 f.
[4]) Einl. i. d. sch. Wissensch. (Ramler) II, 240.

erfordert, als man auf die Vorstellung wendet: eine Regel, die unverbrüchlich zu halten ist." Aber schon der platte Sulzer[1]) gestattete Ausnahmen: „Der Bote, der eine Meile weit weggeschickt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenigen Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlt." Ein Blick auf die Muster der griechischen Tragödie, wo ganze Feldzüge sich, während die Handlung auf der Bühne weitergeht, abspielen, musste ja stutzig machen.

Für den Unterschied zwischen Bühnenzeit und Verstandeszeit hat O. Ludwig[2]) in den Shakespearestudien den Ausdruck „doppelte Zeitrechnung" gefunden; man kann aber auch hierfür mit Minor[3]) das Bild der perspektivischen Darstellung anwenden.

Die epische Dichtung stellt überhaupt nur perspektivisch dar; es ist also ein bewusstes komisches Herausfallen aus der epischen Form, wenn Sterne im Roman einmal die Einerleiheit der Zeit herstellen will: „Wer einigermassen gut und fertig lieset, der wird ungefehr anderthalb Stunden gebraucht haben —. Niemand kann also mit Recht sagen, dass ich Obadiah — nicht Zeit genug zum Gehen und Kommen gelassen habe".[4])

Was im Roman ein Unikum ist, wird im Drama immer wieder angestrebt[5]), und das moderne Drama, Ibsen an der Spitze, hat sich wie in manchem andern, auch darin wieder dem rationalistischen Ideal Gottscheds genähert.

Auch bei Schiller findet sich einmal vollkommener Realismus; wenn es im Fiesko V, 9 heisst: „ich sah ihn vor acht Minuten noch" so stimmen wirkliche und Bühnenzeit überein.

---

[1]) Th. d. sch. K. I, 274.
[2]) Werke V, 205.
[3]) Minor II, 61. 588.
[4]) Tristram Shandy (übs. v. Bode) 2. Aufl. 1776 II, 8. Cap. S. 50.
[5]) Creizenach. Gesch. d. neueren Dramas II, S. 492. Schlenther in d. Einleit. z. John Gabriel Borkmann, (Sämtl. Werke Bd. IX, S. XXIV) macht darauf aufmerksam, wie sogar in den Zwischenakten die Übereinstimmung mit der wirklichen Zeit erreicht wird.

Ebenso Carlos v. 2671 „beinahe zwey Minuten lang“: hier ist es allerdings mehr die willkürliche Bezeichnung einer kurzen Zeit, wozu Schiller mit Vorliebe die Zahl zwei verwendet.[1])

Minuten stehen übrigens gerade im Don Carlos öfters als Bühnenzeit an Stelle von Sekunden; so vor allem bei der Angabe von Pausen:

III, 4. Domingo tritt einige Minuten nach dem Herzog herein.

IV, 19. Grosse Pause. Die Herzogin von Olivarez kommt nach einigen Minuten aus dem Kabinet.

IV, 20. Einige Minuten bleibt sie stumm und unbeweglich davor liegen, dann rafft sie sich auf.

Pausen von wirklich mehreren Minuten würden unerträglich sein, denn schon wenige Sekunden Stille können auf der Bühne den quälenden Eindruck einer minutenlangen Pause machen. Eine Gleichung:

x Bühnenminuten = y Zeitsekunden

darf man trotzdem nicht aufstellen,[2]) obwohl man sich dazu versucht fühlen möchte, wenn Szenen, die sich vor unsern Augen in einer bestimmten Zeit abgespielt haben, nachträglich auf der Bühne geschätzt werden. Das ist im Don Carlos der Fall: die Dauer der Audienz im zweiten Akt (197 Verse) wird als eine Stunde angegeben (v. 1990, Thalia v. 2870); ebenso hat Lerma während der Audienz des Posa (379 Verse) die Zeit beobachtet: „Zwo volle Stunden.“ (IV, 4, v. 3531). Für diesen bedeutenden Moment, der im ersten Entwurf überhaupt noch keinen Platz gefunden hatte, hatte die Ökonomie

[1]) Z. B. W. T. II, 5 v. 1011 Zwey Minuten;
Carlos IV, 21 v. 4315 Zwo kurze Abendstunden
W. T. IV, 12 v. 3167. zwey himmelschöne Stunden.
Carlos III, 10 v. 2982 Zween Tage
Braut v. 13 Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt erneut.
Räub.: Die Zeit ohngefehr zwei Jahre.

[2]) Solche Pedanterien konnten immerhin in früherer Zeit vorkommen; so schreibt z. B. Barth. Feind in seinen „Gedanken von der Opera“ (Deutsche Gedichte, Stade 1708 S. 87): „Wenn man die Sonne auf dem Theatro aufgehen lässt, so wird sie in einer viertel Stunde mitten am Horizont stehen, woraus ein Tag von 30 Minuten muss geschlossen werden: Und auf die Art könnte man ein Sujet von 6 Tagen gestatten.“

des Stückes nur eine einzige Szene erlaubt;[1]) trotzdem kann die kurze Dauer durch die Illusion des Zuschauers ins Unendliche projiciert und die wirkliche Zeitrechnung durch den Affekt verdunkelt werden; und Schiller that sich darauf Besonderes zu Gute, wenn er an Wieland die Aufforderung richtete, er solle nur einmal versuchen, mit französischer Technik den Marquis in einer einzigen Szene soweit kommen zu lassen.[2]) Allein durch die nachträgliche Berechnung wird die Phantasie des Zuschauers wieder entnüchtert und dem kritischen Verstand Material zugeführt. Bei Shakespeare in der Werbungsszene Richards III. ist von der Zeit überhaupt nicht die Rede; dort konnte Schiller später die Kunst, Symbole zu gebrauchen, beobachten.[3]) Aber er sowohl wie Goethe konnten auch späterhin mit der Kühnheit Skakespeares nicht wetteifern. Als Goethe in der Götzbearbeitung von 1804 hinter der Bühne die Trauung von Sickingen und Marie vor sich gehen liess, sollte Zelter eine acht Minuten dauernde Musik komponieren und erst auf Zelters Einwand hin begnügte sich Goethe mit der halben Zeit.[4]) Und man vergleiche etwa Burgunds Bekehrung bei Shakespeare und bei Schiller, und das Mahl im Macbeth und Antonius und Cleopatra mit dem Bankett im Wallenstein, dessen Dauer Schiller durch die Reden des Kellermeisters hinzieht. Eine ideale Zeitrechnung bleibt es deshalb immer noch, und ganz deutlich wird die perspektivische Darstellung wieder im letzten Akt des Wallen-

[1]) Goed. III, 180 f. VI, 35.

[2]) An Körner 12. Febr. 1788. Jonas II, S. 18.

[3]) An Goethe 28. Nov. 97. Jonas V, 292.

Bezeichnend für den Rationalismus des 18. Jahrh. ist es, dass Fr. L. Schröder gerade hier mit Shakespeare nicht mitgehen konnte. Meyer, Schröder II, 1, S. 251: „Doch giebt es Fälle, wo aller Zauber der Diktion dreissig an sich wahre Stellen, der Beschwichtigung eines Affekts, und dem Übergange zu einem andern, keine Wahrheit geben können, worüber ich Richards des dritten Szene mit der Anna anführe."

[4]) Goethe an Zelter 30. Juli 1804.
Zelter an Goethe 4. August 1804.
Goethe an Zelter 8. August 1804.
(Briefw. I, S. 128, 130, 131).

stein, wo die Stunde zwischen zehn und elf (219 Verse) auf der Bühne vergeht.

Dort tritt zum letzten Male die genau bestimmte Bühnenzeit auf; die Wirkung ist jedoch nicht mehr so peinlich, wie im Fiesko, wo die Zeit zwischen fünfzig Minuten auf Mitternacht und vier Uhr vor unseren Augen in zwei Auftritten verstreicht. Das Leipziger Bühnenmanuskript hat hier Übereinstimmung zu schaffen gesucht, indem es schon für das erste Mal: „Es ist vier Uhr nach Mitternacht“ einsetzte.[1]) Kettner hat diese Stelle als einen durch Einschiebung der Mohrenszene entstandenen Widerspruch glücklich erklärt; wenn es ihm jedoch gelingt nach Herausschälung aller Mohrenszenen ein glattes zeitliches Schema von drei Tagen zu erhalten, so bleibt die Folgerung, dass Schiller dieses Gerippe eben nicht vor Augen hatte; wie leicht wäre es ihm sonst gefallen, auch die Mohrenszenen einzugliedern.

Wo wir in den Jugendstücken versuchen, aus den verschiedenen zeitlichen Beziehungen der einzelnen Szenen ein einheitliches Ganzes aufzubauen, fällt das Kartenhaus zusammen. Die Frage, ob Kabale und Liebe zwei oder drei Tage dauere, ist schlechterdings nur mit Spitzfindigkeiten zu lösen; im Don Carlos machen die Ankunft Posas und die Krankheit der Eboli, im Wallenstein der Tod des Max Schwierigkeiten.

Gerade die Bemühungen Düntzers, Bellermanns, Kettners weisen immer wieder darauf hin, dass Schiller über die Dauer der Handlung keine absolute Klarheit schaffen wollte. Wenn einmal in Maria Stuart die Rechnung glatt aufgeht, so ist das nur das selbstverständliche Produkt eines musterhaften Aufbaues. Für die folgenden Stücke gilt der in der Vorrede zur Braut von Messina ausgesprochene Grundsatz; Handhaben für die Zeitberechnung fehlen von jetzt ab; verkehrt ist es,

---

[1]) Plümicke hat mit diesem gleichzeitig einen anderen Widerspruch beseitigt. Bei ihm heisst es: „Jetzt ists ein Uhr nach Mitternacht. In weniger als zwölf Stunden sollt Ihr befriedigt seyn.“

wozu Bellermann[1]) beim Tell Ansätze zu machen scheint, als Ersatz die historischen oder quellenmässigen Daten heranzuziehen.

---

10. Der Verfasser an das Publikum.

Auf Dalbergs Verlangen verfasste Schiller für die Räuber eine Ansprache an das Publikum, die am Tage der Vorstellung neben dem Theaterzettel angeschlagen wurde. Der Brief Dalbergs, worin er diesen Wunsch ausspricht und die Begründung fehlen uns; wir wissen indessen, dass Dalberg bei eigenen Bearbeitungen und auch bei anderen Novitäten diese Verständigung mit dem Publikum liebte und dabei den pädagogischen Zweck im Auge hatte, es in seinem Urteil zurechtzuweisen.[2])

Solche Avertissements, soweit sie noch auf dem deutschen Theater Mode waren, richteten sich an ein gebildetes Publikum und wollten dieses u. a. über Entstehung des Werkes, Quellen und Auffassung des Dichters unterrichten; allenfalls war noch von dem Erfolg an anderen Orten die Rede; eine besonders vornehme Art von Reklame war es, wenn seiner Zeit in Hamburg ein Stück durch Abdruck der Besprechung empfohlen wurde, die es in der Bibliothek der schönen Wissenschaften gefunden hatte.[3])

Keinesfalls sind die stehenden Bühnen darin mit den herumreisenden Truppen zu vergleichen, die auf Anpreisungen ihrer Stücke angewiesen waren und durch Aufzählung aller Sensationseffekte, besonders der Grossthaten, die etwa vom

---

[1]) Bellermann, Schillers Dramen. 2. Aufl. II, S. 434 f.

[2]) Weltrich. I, 408. Martersteig S. 170. Pichler S. 93, 104. Mit solchen Ankündigungen wurden u. a. vorbereitet: Fust v. Stromberg, Die neue Emma, Der Einsiedler von Carmel, Timon von Athen.

[3]) Schlösser, Theatergesch. Forsch. XIII, S. 95.

Hanswurst zu erwarten waren, dem Publikum den Mund wässerig machten, ohne das Verständnis der Handlung irgendwie vorzubereiten. Bei diesen Truppen konnte es auch vorkommen, dass dem Dichter selbst oder sogar einem falschen Dichter die Ankündigung untergeschoben wurde; es ist z. B. vom Jahre 1782 ein Theaterzettel aus Nürnberg bekannt, auf dem Lessings Faust mit einigen empfehlenden Worten des Verfassers angezeigt wurde.[1])

Manche der stehenden Truppen — sogar schon die Neuberin that dies —[2]) machten dagegen dadurch für sich Reklame, dass sie versicherten, alle Anpreisungen zu unterlassen; als Schröder das zweite Mal nach Hamburg zurückkam, versprach er dem Publikum: „Weder grosse Anschlagszettel, noch Prologe aller Art (die immer dasselbe sagen) sollen Ihnen Beifall und Geld entlocken.“[3]) Er wich indessen selbst noch oft genug von dieser Versicherung ab. Grossmann dagegen führte als Theaterdirektor diese Enthaltsamkeit wirklich durch und machte nur einmal eine Ausnahme, als er sich bei der Vorstellung zum Besten eines Lessingdenkmales an das Publikum wandte.[4]) Schon in den 80er Jahren wollte der Gothaer Theaterkalender alle Ankündigung vom Theater-

---

[1]) Wiener Theaterausstell. 1892. Fachkatalog d. Abteil. f. d. Drama u. Theater, hrsg. v. Glossy. S. 115, No. 36.

[2]) Blümner, Gesch. d. Theaters i. Leipzig S. 57. Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 217. Man sehe dagegen den sogar mit lockenden Proben des Stückes aufgeputzten Neuberischen Faustzettel (v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber).

[3]) Schütze S. 567. Meyer, Schröder II, S. 8. Devrient III, S. 160, 180.

[4]) E. Mentzel, Arch. f. Frankfurts Gesch. u. Kunst IV, S. 78. Journ. d. Luxus u. d. Moden 1791 S. 21. Grossmann war überhaupt ein moderner Direktor; er wurde Schröder als Muster vorgehalten, weil er das Abdanken, d. h. die Ankündigung des folgenden Stückes, nicht mehr vom Schauspieler im Kostüm der eben gespielten Rolle vorbringen liess. Diese Sitte, die übrigens noch reichlich Gelegenheit zu improvisierten Anpreisungen bot, kam erst im Lauf des 19. Jahrhunderts ab. Für Dresden steht das Jahr 1814, für Hamburg 1815 fest, für Wien erst 1836.
Prölss, Gesch. d. Hofth. z. Dresden 1878 S. 367.
Fr. L. Schmidt, Denkwürdigk. (Uhde) II, S. 100.
Costenoble, Aus dem Burgtheater, Tagebuchblätter II, S. 279 f.

zettel verbannt wissen; ein gut eingerichteter Komödienzettel müsse nichts weiter enthalten als Tag und Ort der Vorstellung, Titel und Verfasser, Personen und Schauspieler, sowie Preis der Plätze.[1])

Wenn nun also Dalberg mit seinem Wunsche schon eigentlich rückständig war, so ist Schillers Ausführung des Auftrages sogar nicht ganz frei von Anklängen an den überwundenen Reklamestil der Wandertruppen; es mag etwa an Schikaneders Gesellschaft erinnert werden, die in den Jahren 1778 und 79 in Schwaben gespielt hatte und deren Anzeigen dem jungen Schiller sicherlich in die Hände gefallen waren, ohne ihm natürlich direkt zum Vorbild zu dienen.

Die von Dalberg durchkorrigierte gedruckte Fassung ist an bombastischen Versprechungen gegenüber dem ersten Entwurf Schillers, der im Brief an Dalberg vorliegt,[2]) eingeschränkt; trotzdem ist der Ton lange nicht so einfach, wie die Erinnerung an das Publikum, die nachmals dem Fiesko beigegeben wurde. An Stelle der marktschreierischen Futura: „Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben“ ist dort das sachlichere Präsens und der bescheidene Wunsch getreten: „Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist Fieskos Verschwörung.“ Der Verfasser verwahrt sich dagegen, das Urteil des Publikums bestechen zu wollen; er will nur seine Aufmerksamkeit von Anfang an in die richtigen Bahnen lenken. Und so klingt denn aus den Ausführungen über den Charakter des Helden schon derselbe Ton heraus, mit dem im Wallensteinprolog dem Publikum Fingerzeige zum Verständnis geboten wurden:

Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.

---

[1]) Raritäten auf Komödienzetteln wurden jetzt bereits in den Theaterzeitschriften gesammelt und verspottet; siehe Theat.-Kal. 1780 S. 9; 1784 S. 48; 1785 S. 73; 1786 S. 71 ff.; 1797 S. 71 ff.

Ann. d. Theat. 1792 Heft 10.

Fr. L. Schmidt, Alm. f. Theat. 1809 S. 19, 26.

Fünf charakterist. Beispiele f. d. Entwicklung des Komödienzettels zwischen 1742 u. 1777 bei Hagen, Gesch. d. Theat. in Preussen S. 280 ff.

[2]) An Dalberg 12. Okt. 1781, Jonas I, S. 50 f.

Dieser Prolog wurde vom Darsteller des Max gesprochen; dadurch schon, wie durch seine Form steht er in viel engerem Zusammenhang mit dem Stücke selbst, dem er auch in den Buchangaben vorangedruckt wurde. Er ist aber nicht aus dem Charakter des Max heraus gedichtet worden; nicht Piccolomini, sondern der Schauspieler spricht ihn im Namen des Dichters; darin unterscheidet er sich von den üblichen Theaterreden des achtzehnten Jahrhunderts. So schickte z. B. Joh. El. Schlegel seinem Canut eine Anrede Canuts des Grossen an Se. Majestät Friedrich den Fünften voraus; Fr. Ludw. Schröder liess sich von Bock Prolog und Epilog zu Emilia Galotti dichten, die er in der Rolle des Marinelli sprach.[1] C. Friedr. Cramer verlangte 1776 eine enge Verbindung des Prologes mit dem nachgehends zu spielenden Drama und gab als Muster eine von Monodrama stark beeinflusste Soloszene des Clavigo.[2] Goethe selbst dichtete einen Epilog zu Essex im Charakter der Königin[3], und noch Immermann versah in Düsseldorf bei einer besonderen Gelegenheit den Prinzen von Homburg mit Nachworten des Kottwitz.[4]

Indessen begann man doch bereits gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in diesem Heraustreten einzelner Hauptpersonen aus dem Rahmen des Stücks eine Geschmacklosigkeit zu sehen; Gotter verwarf schon 1779 in einem Brief an Dalberg den Prolog als zopfige Einrichtung;[5] Plümicke konnte 1781 bereits eine Abnahme der Theaterreden beklagen[6] während Schütze[7] 1794 Schröder wegen seiner Vorliebe dafür tadelte.

Goethe hielt an diesem Geschmack noch fest und er wollte auch den Prolog zu Wallenstein geradezu als Rede des Max betrachtet wissen. „Hr Vohs hielt ihn in dem Costüm,

---

[1] Litzmann, Schröder II, S. 129.

[2] C. Friedr. Cramer, Über den Prolog. Leipzig 1776.

[3] W. A. I, Bd. 13 S. 177 f.

[4] Fellner, Gesch. e. Musterbühne S. 255 ff.

[5] Uhde, A. d. Jugendzeit d. deutschen Bühne. Grenzboten 1876 (Jg. 35) II, S. 43.

[6] Plümicke, Entw. e. Theatergesch. v. Berlin S. 193.

[7] Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 695.

in welchem er künftig als jüngerer Piccolomini erscheinen wird; er war hier gleichsam ein geistiger Vorläufer von sich selbst und ein Vorredner im doppelten Sinne.“ [1]) Der Sinn dieses Goethischen Berichtes ist nicht ganz klar, denn es soll doch wohl nicht nur der doppelte Zweck dieser Theaterrede ausgedrückt werden.

Dem doppelten Anlass entspricht jedoch eine doppelte Fassung; in der gedruckten Form tritt der Charakter einer grossartigen Programmrede bei Eröffnung des neuen Theatersaals mehr in den Vordergrund; für die Aufführung jedoch strich Goethe die „Mimen“ und „Aeren“ und brachte den Namen Wallenstein mehrmals an, um den speziellen Zweck des Prologs mehr zu betonen.

Die Ermahnung, die ihm Goethe bei dieser Gelegenheit [2]) erteilte: „Wie anders ist es, was man mit sich und unter Freunden arbeitet! und was der fremden Masse im allgemeinsten vorgetragen werden soll“, beherzigte Schiller fortan mehr und mehr, und als Körner [3]) an Einschaltungen in den Hexenszenen des Macbeth, die durch ihre Deutlichkeit die abenteuerlichen Gestalten zu sehr beleuchteten, Anstoss nahm, antwortete Schiller: „sie schienen mir für das Theater nöthig, weil die Masse des Publikums zu wenig Aufmerksamkeit hat und man ihr vordenken muss.“

Die Ergebnisse der vorhergehenden Abschnitte haben uns bereits gezeigt, wie Schillers fortschreitende Technik immer mehr bedachte, das Publikum über die Bedeutung der auftretenden Personen, über den Schauplatz und die historischen Verhältnisse in Klarheit zu setzen. In welcher Weise er vordachte, liesse sich noch an weiteren Beispielen nachweisen: In den Piccolomini z. B. muss das Publikum auf die Klausel aufmerksam gemacht werden; dass sie gesperrt gedruckt ist,

---

[1]) W. A. I, Bd. 40, S. 10.

[2]) Goethe an Schiller 6. Okt. und 10. Nov. 1798. W. A. IV, Bd. 13 S. 283 f., 307.

[3]) Körner an Schiller 26. Juni 1800.
Schiller an Körner 3. Juli 1800. Jonas IV, S. 166.

genügt für den Leser; während ein besonders lautes Hervorheben im Vortrag plump wirken und vielleicht doch nicht ausreichen würde. Statt dessen findet Schiller eine andere Auskunft: Isolani hat gerade die Worte, auf die es ankommt, gedankenlos nachzusprechen. Im Tell gehört hierher das schon erwähnte Hervorheben der Abwesenheit Tells beim Rütli.

Prologe und vorgreifende Verständigungen sind damit überflüssig gemacht; nachdem im Theaterzettel das Nötigste gesagt ist, giebt der Dichter die Zwischenstellung zwischen Publikum und Bühne auf und lässt der Aufführung allein das Wort. Schon in der Ankündigung zum Fiesko war es ja ausgesprochen: „Eigentlich sollte das Tableau für den Künstler reden, und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten.“

Zweites Kapitel.

Die Inszenierung.

1. Der Vorhang.

„Voraussetzung des Dramas ist, dass die Leute, die da spielen, unter sich sind, und dass nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann" — in diesen Worten Wilh. Scherers[1]) ist die moderne Auffassung des Dramas ausgesprochen. Bezeichnend ist es, dass der Vorhang darin eine Rolle spielt; der Gebrauch des Vorhangs trennt in der That zwei Perioden in der Geschichte des Dramas; sein Aufkommen bedeutet für das Drama etwa dasselbe, wie die Verwendung des Rahmens für die Malerei. Es ist der auf die dritte Dimension übertragene Rahmen. Während der Rahmen, der ja auch der modernen Bühne nicht fehlt, die Raumillusion unterstützt, kommt der Vorhang wesentlich der Zeitvorstellung zu Hilfe;[2]) durch beide kann erst

---

[1]) Poetik S. 238.

[2]) Diese Auffassung hat bei einem modernen französischen Theaterästhetiker Becq de Fouquières, den Rigal, Le théâtre français avant la période classique (Paris 1901 S. 275) zitiert, ihren zutreffenden Ausdruck gefunden: Quand le rideau tombe, l'esprit du spectateur, dégagé de l'étreinte du poète, redevient immédiatement libre. Il y a dans cette chute du rideau, dans cette disparition absolue du spectacle, un signe manifeste de l'interruption de l'action dramatique. Une partie de cette action est dès lors accomplie, et l'esprit du spectateur est prêt à franchir l'espace de temps que voudra le poète. Siehe auch oben S. 101.

die volle Illusion eines Wirklichkeitsausschnittes erzeugt werden.

Das ist die Tendenz der modernen Bühne und weil auf ihr „statt der Kunst Wirklichkeit, und statt der poetischen Täuschung ein gaukelndes Hintergehen als die Aufgabe der Poesie“ erscheine,[1]) fand sie ihre Gegner.

Die Bühne ohne Vorhang war nichts weiter als ein für die Schauspieler freigelassener Teil des Zuschauerraums; von dem gemeinsamen Boden hatte das Publikum Besitz ergriffen und liess das Stück sich vorführen; im modernen Drama wird das Publikum vor das Stück geführt.

Diderot hat in der Einkleidung seines „Natürlichen Sohnes“ diese neue Auffassung konsequent durchzudenken versucht. Das Stück würde auch ohne Publikum zur Aufführung kommen; nur durch einen Zufall und ohne Wissen der Spielenden wird der einzige Zuschauer überhaupt Zeuge davon. Ein bedeutender Rechenfehler dringt in dieses Diderotsche Experiment allerdings dadurch ein, dass es sich um die genaue Wiederholung eines wirklichen Geschehnisses (von den Personen, die es erlebt haben, selbst gespielt) handelt und dass der Zuschauer eingeweiht ist: er nimmt also die Handlung als aufgewärmte Wirklichkeit, nicht als Wahrheit entgegen.

Wenn damit der bisherigen Illusion sogar Abbruch geschieht, so ist dagegen für die Schauspieler etwas ganz Neues gewonnen: sie sollen unter sich spielen; der Raum, in dem sie auftreten, gehört ihnen und das Publikum ist ausgeschlossen. Nun erst konnte die Theorie der Schauspielkunst von einer Wand zwischen Bühne und Parterre reden, die der Schauspieler beständig zu sehen habe. [2])

Das Symbol dieser Wand ist der Vorhang, der während der Zwischenakte Zuschauerraum und Bühne scheidet. In Frankreich kam noch Diderot — so erstaunlich das erscheint — trotz seiner Theorie ohne ihn aus; erst Marmontel verlangte 1763 sein regelmässiges Fallen.

[1]) Tieck, Krit. Schr. I, S. 249.

[2]) Ann. d. Th. 1792 Heft 9 S. 31.

Diesen Vorschlag empfand man in Deutschland, als 1766 die Poétique française übersetzt wurde, als nichts Neues; der Übersetzer bemerkte, dass der Zwischenaktvorhang bei uns schon lange gebräuchlich sei.[1]) Wie weit wir indessen dieser Angabe Glauben schenken dürfen, das ist eine bisher noch nicht genügend beantwortete Frage, die ein weiteres Ausholen notwendig macht.

Das Fallen des vorderen Vorhanges innerhalb des Stückes scheint als vereinzeltes Aushülfsmittel bei Szenenwechsel von der italienischen Opernbühne aus bereits auf die deutsche Schauspielbühne des siebzehnten Jahrhunderts übergegangen zu sein. Ein Drama, worin sich an zwei Aktschlüssen die Vorschrift: „Die Tappeten fallen“ findet, ist Kormarts „Polyeuctus“ (1669), und dass dies Stück nicht allein steht, beweist eine Stelle in Gottscheds „Critischen Beyträgen“, wo auf ein Wallensteindrama des siebzehnten Jahrhunderts aufmerksam gemacht wird: „Da das Niederlassen der Gardine bey dem Verfasser die Actus abtheilet, so ist zu verwundern, warum er sie Handlungen und nicht Aufzüge nennt: und es sollte sich vielleicht aus diesem Verfahren ein Urtheil in der wichtigen Frage abfassen lassen, ob man die Aufzüge, die man bey andern Alten schon findet, vom Aufziehen der Gardine so genennt?“[3])

Dass diese Frage, die im Grimmschen Wörterbuch allzu selbstverständlich abgethan ist, damals eine Rolle spielen konnte, führt uns einen Schritt weiter: in der Zeit Gottscheds fiel der Zwischenaktvorhang bei den regelmässigen Dramen nicht mehr;[4]) man hatte mit der französischen Einheitstechnik auch die Bühneneinrichtung übernommen.

---

[1]) Heinemann, Vorhang u. Drama. Grenzboten 1890 I.

[2]) Devrient I, S. 240. Prölss S. 91, 97.

Barthold Feind in seinen Gedanken von der Opera (Deutsche Gedichte, Stade 1708, S. 90, 111) schreibt: „Sehr übel lässet es hinwiederum in den Opern, wenn man einer jeden bagatelle wegen einen Vorhang muss schiessen lassen;“ er rühmt dagegen an der Pariser Oper, dass man alles in einem Augenblick ohne Vorhang verändert.

[3]) Beytr. z. Crit. Historie VIII (1742), S. 127.

[4]) Wohl aber noch in den Stücken der vorhergehenden Generation. So heisst es in Henrici-Picanders Akadem. Schlendrian am Schluss des

In der „Critischen Dichtkunst“ spricht Gottsched[1]) geringschätzig von den Poeten, die sich zuweilen mit dem Vorhange helfen, „den sie fallen lassen und aufziehen, wenn sie zwey Zimmer zu der Fabel nöthig haben;“ dass Gottsched selbst, wie Heinemann annimmt, im Cato zu diesem Auskunftsmittel genötigt war, glaube ich nicht; Cato sitzt allerdings zu Beginn der fünften Handlung auf der Bühne, aber diese Situation konnte durch Aufziehen eines Hintergrundes geschaffen werden; nach zwei Auftritten heisst es wieder: „Cato legt sich auf das Bette um zu schlafen, und der innere Vorhang fällt zu.“

Cronegk in seinen „Gedanken über das Trauerspiel Codrus[2]) erwähnt diese Methode: der Tod des Codrus war nicht auf die Bühne zu bringen, „wenn man nicht die Einheit des Orts beleidigen, oder welches eben so viel wäre, einen zweiten Vorhang wollte aufziehen lassen.“ Zwischen diesem zweiten Vorhang, der alten „Mittelgardine“ d. h. dem Hinter-

---

dritten Aktes: „Die Fenster werden eingeschmissen und die Guardine zugezogen.“ In Königs Frauenschlendrian giebt der lustige Bediente seinem Herrn, dem Stutzer, den ironischen Rat: „Wenn die Decke fällt, müsst ihr durch das mittlere grosse Loch gucken, und eurer Schönen dadurch einige verliebte Blicke zuwerfen, auch nicht eher zurücke gehen, bis die Decke schon halb wieder aufgezogen, hernach, als wäret ihr darüber erschrocken, mit ein paar Sprüngen hinweghüpfen.“

Interessant ist diese Stelle auch dadurch, dass sie die Anwesenheit des Publikums auf der Bühne beweist; sie erinnert an französische Muster (Molière, Les Fâcheux I, 1; Regnard, Le Distrait I, 6). Im Ganzen aber durfte sich auf dem deutschen Theater das Publikum nicht so viel erlauben, wie auf dem französischen vor Voltaires Eingreifen. Gottsched entrüstet sich bereits in den „Vernünftigen Tadlerinnen“ (XVII, S. 131; 25. April 1725) über die Ungezogenheit der Leipziger Studenten, die zuweilen ungescheut auf den Schauplatz treten. In Fällen von Überfüllung des Zuschauerraumes wurden indessen noch in späteren Jahren (z. B. 1784 bei Schröders Gastspiel in Hamburg) dem Publikum Plätze auf der Bühne eingeräumt. (Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 530. Fr. L. Schmidt, Denkwürdigk., hrsg. v. Uhde I, S. 55 f.)

[1]) Crit. Dichtk. 1730, S. 575.

[2]) Bibl. d. schönen Wissensch. u. fr. Künste (1757) I, S, 37,

grund der kurzen Bühne und dem vorderen, unserem heutigen Zwischenvorhang, ist stets vorsichtig zu unterscheiden. Nur dann ist mit ziemlicher Sicherheit der vordere Vorhang gemeint, wenn am Aktschluss die Vorschrift: „Der Vorhang fällt" steht; darauf stossen wir zuerst wieder bei Christ. Fel. Weisse.[1])

Die Definitionen des Wortes „Aufzug" können uns noch weiter über die Entwickelung belehren, In den Schleswigischen Litteraturbriefen[2]) (1766) wird den Dänen die Einführung der Bezeichnungen Optog und Optrit widerraten, weil sie die Sache schlecht oder gar nicht ausdrücken, „denn in den wenigsten tragischen Stücken findet der Aufzug des Vorhanges statt"; der rückständige Sulzer[3]) (1771) erklärt den Aufzug als einen „Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird", und Adelung schreibt noch in der zweiten Auflage seines Wörterbuches (1793) „eine Benennung, welche von dem Aufziehen des Vorhanges, welches gemeiniglich, obgleich nicht alle Mahl, bey dem Anfange eines solchen Haupttheiles zu geschehen pflegt, hergenommen ist."

Diese Daten, die noch für die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keinen festen Gebrauch annehmen lassen, werden ergänzt, wenn wir die Bühnenanweisungen der dramatischen Litteratur mustern. In Dyks „Coriolan" (1786) schliessen alle Akte mit leerer Bühne; nur hinter dem dritten heisst es: „Der Vorhang fällt. Im Zwischenakte wird auf dem Theater bey herunter gelassener Gardine, eine Simfonia die Guerra aufgeführt." Dass die heruntergelassene Gardine eigens betont wird, lässt noch immer auf den früheren Zustand schliessen; indessen finden wir ein Jahr früher bereits das umgekehrte Beispiel, dass der Dichter ausdrücklich vorschreiben muss: „Der Vorhang wird nicht niedergelassen." Dies steht hinter dem dritten Akt von Gerstenbergs „Minona" (1785). Erst

---

[1]) Zickel, Die scenar. Bemerk. i. Zeitalter Gottscheds u. Lessings. Berliner Diss. 1900, S. 37 ff.

[2]) D. L, D. 30 S. 279 f,

[3]) Theorie d. sch. Künste I, S. 91.

bei Kotzebue findet sich mit einiger Regelmässigkeit die Vorschrift: „Der Vorhang fällt“ an jedem Aktschlusse.

Es ist nun die Frage, was vorausging: ob die dramatischen Dichter, ebenso wie sie ihn einstmals überflüssig gemacht hatten, den Zwischenaktvorhang wiederum erzwangen, indem sie nicht mehr bereit waren, an jedem Aktschluss die Bühne frei zu machen? Oder ob das Theater selbst ihnen die Hand bot, indem es bereits bei Aktschlüssen der alten Technik den Vorhang fallen liess?

Eine Stelle in Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiel“ [1]) weist uns auf den zweiten Hergang; wenn Freytag [2]) umgekehrt das poetische Bedürfnis nach wirkungsvollen Aktschlüssen vorausgehen lässt, entspricht das dem Charakter seines Buches, das auf die konkreten Theaterbedingungen wenig Rücksicht nimmt. Sein Satz: „Mit dem Vorhange kam aber auch das Bestreben, die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in anspruchsvoller Ausführung durch Malerei und Geräth darzustellen“ ist gerade umzukehren: Sobald man einmal unter Einfluss des Opernprunks auf die Ausstattung der Bühne mehr Wert legte, womit sich die Vorliebe des bürgerlichen Dramas für intime Ausstattung von Innenräumen verband; sobald nicht mehr das Aufziehen des Hintergrundes und die Veränderung der Kulissen genügten, sondern die Arbeiter Möbel und Versatzstücke hin und her tragen mussten, war man genötigt, die Bühne zu schliessen. Bis sich die dramatische Technik diese Neuerung zu Nutze machte, dauerte es noch längere Zeit; erst allmählich gewinnt der Dramatiker die Erkenntniss, dass mit dem Fallen des Vorhangs eine stärkere Accentuierung des Aktschlusses notwendig wird; das Publikum, das die Bühne selbst nicht

---

[1]) Bibl. d. sch. Wiss. u. fr. Künste (1757) I, S. 37: „es ist gar unerträglich, wenn wie auf einigen unserer schlecht eingerichteten Theater geschieht, bey jeder Veränderung der Vorhang zugezogen wird.“ Es hielten also nicht alle deutschen Bühnen gleichen Schritt; die kleineren, die nicht über die Riesenmittel der Opern verfügten, um schwierige Verwandlungen im Augenblick zu bewerkstelligen, gingen voraus.

[2]) Technik des Dramas. 5. Aufl. S. 169 f.

mehr im Auge behält, muss während der Pause durch den Nachhall einschlagender Schlussworte oder die Erinnerung an eine packende Schlussgruppe gefesselt bleiben.

Unter den Zeugnissen für das Aufkommen des Vorhangs habe ich eine Stelle in „Dichtung und Wahrheit“ übergangen; Goethe will die Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten zu ihrer Zeit mit einem Schauspiel verglichen haben, „wo der Vorhang nach Belieben heruntergelassen würde, indessen die Schauspieler fortspielten; dann werde er wieder aufgezogen und der Zuschauer könne an jenen Verhandlungen einigermassen wieder Theil nehmen.“ In dieser Form[1]) wird Goethe im Jahre 1764 das Bild nicht gebraucht haben; denn die Schauspieler pflegten nicht fortzuspielen, die Bühne wurde um jene Zeit noch immer regelmässig leer, ehe der Vorhang fallen konnte. Behalten wir nun Goethe im Auge, so lässt sich, worauf Heinemann aufmerksam gemacht hat, an verschiedenen Daten erkennen, von wann ab der Vorhang für ihn zum Requisit wurde: die Grenzen sind 1769 und 1787; in der zweiten Bearbeitung der Mitschuldigen fällt das gezwungen motivierte Abgehen Alcests weg. Im vierten Akt des Götz (1773) bleiben am Schluss die Personen auf der Bühne ohne eine weitere Angabe; der vierte Akt des Egmont schliesst mit der Vorschrift: „Alba bleibt stehen. Der Vorhang fällt.“[2])

---

[1]) D. u. W. 5. Buch. W. A. I, Bd. 26, S. 296, 300.

An sich waren solche Vergleiche damals nicht selten. Z. B. finden wir in Sternes Tristram Shandy (Bodes Übersetzung) zweimal diese Wendung:

II, Cap. 5 (Schluss) „Izt muss der Vorhang fallen — der Schauplatz verwandelt sich in das Wohnzimmer mit dem Kaminfeuer.“

II, Cap. 19 (Anfang) „Ich habe für eine Minute den Vorhang über diese Scene fallen lassen.“

Lessing gebraucht dasselbe Bild von Vergil, er lasse den Vorhang fallen und versetze uns in eine ganz andere Scene.

(Laokoon Cap. XVIII, Blümners Ausg. S. 273.)

[2]) Nach einer witzlosen Anekdote, die trotz ihrer Unverbürgtheit charakteristisch sein kann, scheint es, als ob man nach Einführung des Zwischenaktvorhanges auch die Aktschlüsse der früheren Technik änderte und die Personen auf der Bühne liess. Clavigo III schliesst bei Goethe:

Dazwischen liegt die entscheidende Grenze, von der ab der Vorhang auf dem deutschen Theater unentbehrlich wurde; es ist 1774, das Aufführungsjahr des Götz von Berlichingen, für den nach Wielands Wort „ein eigen Theater“ hergezaubert werden musste.[1]) Was sich nun im Gefolge des Götz an Ritterdramen und Geniestücken auf die Bühne drängte, war nur mit dem Zwischenaktvorhang aufzuführen oder überhaupt ohne Dekoration.

Dieser zweite Versuch wurde für den Götz vorgeschlagen. Nach vollzogener Trennung zwischen Publikum und Bühne machte sich ein Rückschlag geltend, der die alte Verbindung anstrebte. Tieck in seinem jungen Tischlermeister bricht dafür eine Lanze:

„Wir brauchen gar keinen [Vorhang], der vorn die ganze Bühne schlösse — wie Shakespear auch keinen solchen auf seinem Theater hatte. Sorgen wir nur, dass durch Verzierung die Bühne sich geschmackvoll und nicht allzu störend mit dem übrigen Saal verbindet. Bei den Engländern war das ganze Gebäude eine Rotunde oder ein Viereck — —, so dass die Bühne in sich selbst ein schön geordnetes Ganzes war, und die Zuschauenden dadurch gleichsam zu den Mitspielenden gehörten, ganz ähnlich dem griechischen Theater. Bei uns ist der grelle Abschnitt der Bühne vom Schauspielhause völlig unkünstlerisch und barbarisch; schon vorher, besonders aber, wenn der Vorhang aufgezogen ist, sieht das Haus nicht anders aus, als wenn die eine Hälfte weggebrochen wäre. Wir setzen gerade darin den Vorzug, dass Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen.“[2])

Beaumarchais: Doch wars übereilt, dass ich ihm das Papier zurückgab.
Guilbert: Lasst! Lasst! Keine Grillen!

(Ab.)

Nach jener Anekdote schloss der Akt mit den Worten des Beaumarchais: „dass ich ihm den Zettel gab, war ein Fehler von mir.“ Es heisst nun: „Hier muss der Vorhang fallen, allein aus Nachlässigkeit des Theatermeisters war dieses unterblieben. Um dieses zu bemänteln, wiederholte Beaumarchais diese Worte einigemal. Und wie er zum letztenmal sagte: dass ich ihm den Zettel gab — fiel endlich der Vorhang und man hörte ihn noch dahinten murmeln: das war ein Fehler. — Jawohl, rief einer aus dem Parterre, ein grosser Fehler!“

(Litt. u. Theaterzeit. 1784 III, S. 112.)

[1]) R. M. Werner, G.-J. II, 88.

[2]) Der junge Tischlermeister II, 72 f., 206,

In Tiecks dramaturgischer Novelle werden nun Shakespeare und der Götz von Berlichingen auf einer nach altenglischem Muster errichteten Bühne aufgeführt; als dann aber Schillers Räuber an die Reihe kommen, sieht der Regisseur ein, dass er bei einem modernen Stück ohne Vorhang nicht mehr auskommen kann. Schillers erstes Drama steht bereits vollständig jenseits der Grenze und rechnet mit der modernen Bühne. Der Vorhang fiel bei der Mannheimer Aufführung sogar siebenmal, aber nur am Schluss des ersten Aktes, wo damit nicht einmal ein besonderer Effekt verbunden ist, ist er im Druck des Trauerspiels erwähnt; ein Beweis dafür, wie willkürlich gerade diese Anweisung gesetzt zu werden pflegt.[1])

An allen fünf Aktschlüssen ist der Vorhang in keinem einzigen Stücke Schillers vorgeschrieben. Wenn nun aber die drei ersten Akte des Bühnen-Fiesko, die ersten vier sogar in Kabale und Liebe und dem Prosa-Don Carlos, mit leerer Bühne schliessen, und nur am Ende des ganzen Stückes die Vorschrift steht: „Der Vorhang fällt“, wenn im Manuskript der Piccolomini sogar einmal diese Angabe nachträglich getilgt ist (am Schlusse des zweiten Aktes), so darf uns dies scheinbare Wiederaufnehmen der alten Technik nicht irre machen. Immerhin war es beim Fiesko möglich, ihn noch im Jahre 1813 im Theater an der Wien — aus welchem Grunde, ist unbekannt — ohne Fallen des Zwischenaktvorhanges mit von Musik begleiteten offenen Verwandlungen aufzuführen.[2])

---

[1]) Dasselbe beobachten wir auch noch im neunzehnten Jahrhundert. Während Grillparzer das Fallen des Vorhangs, ausser in der Ahnfrau, regelmässig vorschreibt, hat Kleist die Angabe „Der Vorhang fällt“ nur am Schluss der Familie Ghonorez und bei den zwei ersten Akten des Käthchen von Heilbronn im Phöbus. Hebbel vermied solche Anweisungen geflissentlich und nahm z. B. beim Moloch dem Herausgeber die Ergänzung geradezu übel. (Briefe, hrsg. v. R. M. Werner I, 208 f., Tagebücher, hrsg. v. Bamberg II, 211.)

[2]) Horner, Die ersten Aufführungen der Schillerschen Jugenddramen in Wien. Beil. z. Allg. Zeit. 1897, Nr. 123, S. 5.

2. Zwischenakt.

Dass im Zwischenakt die Bühne offen blieb, muss uns über die Beschränktheit der Regelgeber, die eine Schauplatzveränderung innerhalb des Stückes untersagten, schonend denken lassen. Aus den Worten des Batteux:[1]) „Ist es wohl der Wahrscheinlichkeit gemäss, dass Oerter, die wir vor Augen sehen, sich in Wüsten, in Wälder, in Paläste verwandeln?" lesen wir nunmehr vor allem den Widerspruch gegen die illusionsfeindliche Verwandlung heraus.

Auf dem französischen Theater bekam indessen das Publikum, auch wenn ihm diese Hauptstörung erspart blieb, noch genug des Lästigen zu sehen. „Zwölf Kronleuchter, die über dem Theater an der Decke hingen, wenn sie auch Luft und freien Himmel vorstellte, kamen zwischen jedem Akte regelmässig herab, und tanzten, nachdem der Lichtputzer seine Fertigkeit und Kunst daran gezeigt hatte, nach dem Takte etlicher elender Geigen wieder in die Höhe.[2])

Einer missverstandenen Anregung Diderots zufolge[3]) kam nun Beaumarchais auf die Idee, ernste Gegenstücke zu den Molièreschen Zwischenspielen zu schaffen und das Interesse des Publikums während der Pause durch eine Pantomime wachzuhalten, die alles, was sich hinter der Szene begiebt, zum Ausdruck bringen soll.

Einen genauen Begriff von den Zwischenaktpantomimen der „Eugenie" erhalten wir, wenn wir die Nachahmung Gemmingens in seinem deutschen Hausvater (1780) betrachten:

> Der Vorhang bleibt aufgezogen, eine dumpfe beklemmende Musik des Orchesters; man bemerkt Unruhe in des Malers Hause, Anne kömmt einigemale herausgelaufen, um etwas zu holen. Hernach Ruhe. — Anne geht über eine Weile zur Hauptthüre hinaus. Dann kommt der Maler heraus, geht über das Theater in ein Nebenzimmer; nach einiger Zeit wankt Lottchen in einer Art von Betäubung heraus, gedrückt unter der Last des Schmerzes; sie sinkt auf einen Stuhl, Gesicht mit beiden Händen auf einen Tisch gelegt. Sie hebt sich

i. d. sch. Wiss. (Ramler 1756) II, S. 242.
Th. 1788. H. 1, S. 55 ff. Rigal S. 225.
n, Beaumarchais S. 141.

auf, man sieht dass in ihr ein plötzlicher Gedanke entsteht, sie eilt in ihr Zimmer, kömmt schnell mit einem Schleier heraus, geht in die Thüre hinein, wo der Vater hineingegangen ist; gleich kommt sie wieder und stürzt zur Hausthüre hinaus. Gleich folgt der Maler, wie er seine Tochter nicht mehr sieht, setzt er sich an die Staffelei und malt; das Orchester geht fort, das dann aufhört, als

Anne (kömmt).

Dieses ziemlich zwecklose Hin- und Herlaufen unterscheidet sich nur darin von den Pantomimen des Beaumarchais, dass es sich nicht im Zwischenakt abspielt, sondern zwischen zwei Auftritten desselben Aktes. Seit der Vorhang die Bühne verschloss, war eine Zwischenaktpantomime in Deutschland nicht möglich; auch bei der deutschen Übertragung der Eugenie wurde die Pantomime zum Anfang des folgenden Aufzuges gezogen.[1]) Und so darf auch die Mode des pantomimischen Aktanfanges auf Beaumarchais zurückgeführt werden.

An das jeu d'entreacte vor dem dritten Aufzug des tollen Tages erinnert der Anfang des zweiten Aktes der Piccolomini: beide Male wird die Dekoration für die Audienz erst vor den Augen des Publikums von Bedienten fertiggestellt. In der ursprünglichen Ausführung sollte damit kein Akt, sondern die zweite Szene anfangen; es hätte sich also wirklich um ein Zwischenspiel auf offener Bühne gehandelt. Auch in der Egmontbearbeitung Schillers ist das stumme Auftreten der spanischen Patrouille eingelegt, und für den Demetrius war einmal etwas Ähnliches geplant: „wenn Demetrius abgegangen, muss ein Zug über die Szene beginnen, während welchem verwandelt wird, Marsch begleitet ihn."[2]) In Maria Stuart endlich haben wir als letzten Aktanfang eine lange Pantomime, die deutlich an die Absichten des Beaumarchais erinnert.

Sollte wirklich der Zwischenakt ausgefüllt werden, so musste als Ausnahme der Vorhang aufgezogen bleiben; dies begegnete uns bereits in Gerstenbergs Minona (1785), wo zwischen dem dritten und vierten Akt während einer Sturm-

[1]) So in der anonymen Übersetzung o. O. 1768.

[2]) Dram. Nachl. I, 143.

symphonie Trenmor mit seinen Schiffen sich dem Ufer naht und landet. Ähnliche Zwischenaktfüllungen gehen voraus in Grossmanns „Adelheit von Veltheim“ (1781) III—IV und Plümickes „Lanassa“ (1782) IV—V.[1])

Der grosse Unterschied dieser deutschen Zwischenspiele von denen des Beaumarchais beruht vor allem in der wichtigen Rolle, die dem Orchester zugeteilt ist. In Deutschland hatte man eher als in Frankreich erkannt, wie barbarisch eine Tanzmusik zwischen den Akten des Trauerspiels wirken musste, und auf Übereinstimmung von Musik und Inhalt des Stückes sein Augenmerk gerichtet. Johann Adolf Scheibe hatte die Anregung ausgesprochen und schon 1738 durch die Neuberin Gelegenheit zur Durchführung seiner Gedanken erhalten.[2]) Wenn dazwischen auch noch einmal die Mode der italienischen Intermezzi aufkam, wie sie Koch zwischen 1758–63 in Hamburg pflegte,[3]) so gelangte doch die geschmackvollere Richtung zum Siege, in deren Dienst sich bekannte Musiker wie Hiller, Neefe, André u. a. [4]) stellten. Schiller hatte das Glück für seine beiden ersten Stücke in Danzi und Fränzel begabte Komponisten zu finden.

Diese hatten keine undankbare Aufgabe; stimmungsvolle Szenen, wie die fünfte Handlung der Räuber (IV, 13) oder

[1]) Die Musik zur Adelh. v. Velth. hatte Neefe, die zur Lanassa André komponiert. (Berliner Theater-Journal f. d. Jahr 1782. Berlin 1783. S. 25.)

[2]) Hamb. Dram. 26. Stück Lachm.-Muncker IX, S. 290 ff.; Waniek, Gottsched S. 304; v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber S. 226. Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 233 f.

Die Wiederabschaffung der Zwischenaktmusik, die sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog, soll von Berlin ausgegangen sein. R. Wagner, Oper und Drama. Ges. Schr. u. Dicht. IV, 194 f. Laube, Das nordd. Theater, S. 152 ff. Hagemann, Regie, Berl. 1902. S. 95.

[3]) Blümmer, Gesch. d. Theat. z. Leipzig. S. 98. Schütze, S. 307 f.: „Zwischen den Akten eines Lessingschen oder Schlegelschen Trauerspiels mussten ein paar alberne Menschen auftreten, welche mit platten Spässen und oft sehr mittelmässigen italischen Gesinge mitten im Gange des Stückes, vom Stücke das Interesse der Zuschauer abzogen, und zweck- und täuschungswidrig belustigten.“

[4]) Plümicke, Entw. e. Theatergesch. v. Berlin. S. 232.

der dritte Aufzug des Fiesko waren leicht musikalisch einzuleiten; wenn wir ausserdem erfahren, dass Danzi ein Schauerstück, wie den „Schiffbruch“ von Brandes, erst durch seine Musik zur rechten Wirkung brachte,[1]) so können wir uns denken, dass er sich auch den Brand des Moorschen Schlosses nicht entgehen liess; ein Zusatz im Mannheimer Manuskript: „Brandpause“ scheint darauf hinzuweisen, dass hier die Musik einen breiteren Raum einnahm. An einzelnen Stellen war sogar eine direkte Verbindung von Handlung und Musik geschaffen, so am Schlusse der zweiten Handlung der Räuber: „Man blässt zum Angriff. Lerm und Getümmel. Sie gehen ab mit gezogenen Degen“ oder im Anfang des Fiesko: „Man hört in der Ferne eine Tanzmusik.“ Dass zu Beginn von Kabale und Liebe Miller sein Violonzell bei Seite stellt und dass im zweiten Akt die Lady am Flügel sitzt, braucht man nicht als Übergangsmotiv anzusehen, dagegen konnten wohl die Flöten und Oboen, die in der Thalia den Anfang des Don Carlos begleiten, dazu bestimmt sein, Motive der Ouvertüre weiterzuführen, ebenso wie in der Jungfrau von Orleans (IV, 1).

In den späteren Stücken treten die Zwischenaktsymphonien in nähere organische Verbindung mit dem Ganzen. Z. B. in Wallensteins Lager. „Nach geendigtem Prolog“, so berichtet Goethe,[2]) „gab eine heitere militärische Musik das Zeichen, was zu erwarten sein möchte, und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen.“ Ebenso bildete ein Lied, zu dessen Begleitung bereits wieder das Orchester einfallen konnte, den Abschluss: „Der Vorhang fällt, ehe der Chor ganz ausgesungen.“

Die Musik kann sogar der Handlung so eng angegliedert werden, dass ein Teil des Orchesters auf oder hinter der Bühne Aufstellung findet, z. B. im dritten Aufzug von Wallensteins Tod: Sobald die Kürrassiere einzudringen beginnen, „hört man unten einige muthige Passagen aus dem Pappen-

[1]) Brandes, Meine Lebensgeschichte Berlin 1799 II, S. 275, 328.
[2]) W A. I, Bd. 40, S. 11,

heimer Marsch"; je mehr sich der Saal füllt, desto auffordernder ertönen die Hörner und zum Schluss wird die Musik rauschend „und geht in einen völligen Marsch über, indem auch das Orchester einfällt, und durch den Zwischenakt fortsetzt."[1])

Noch geschickter ist die Zwischenaktmusik der Piccolomini in die Handlung hineingezogen. Theklas Monolog am Schluss des dritten Aufzuges ist bereits von den fernen Klängen der Tafelmusik begleitet, die sich über den Zwischenakt hin fortsetzen, bis unter ihnen der nächste Aufzug eröffnet wird.

Gewisse opernhafte Züge der letzten Stücke lassen sich ebenfalls durch Rücksicht auf den musikalischen Rahmen erklären. Bei den grossen Monologen in der Maria Stuart (III, 1) und der Jungfrau von Orleans (IV, 1), die vom Melodrama beeinflusst sind,[2]) kann die Zwischenaktmusik weiterklingen; während aber im einen Fall die musikalische Begleitung durch den herannahenden Jagdzug ihre Motivierung findet, ist sie bei dem Monolog der Jungfrau von der äusseren Handlung losgelöst; Schiller hat eine weiche Musik von Flöten und Hoboen gewollt; wo man entgegen seiner Vorschrift von aussen her den Siegesjubel des Krönungstages eindringen liess, musste eine unwirksame Disharmonie entstehen.[3])

Im Tell sind schliesslich drei Aktschlüsse (II, IV, V) der Musik überlassen; für den Eingang wurde dem Komponisten sogar eine bestimmte Melodie vorgeschlagen; aus der Ouvertüre sollte das Kuhreihenmotiv in den ersten Akt hinüberführen. Diese Melodie hatte bereits Kotzebue in seiner Johanna von Montfaucon (IV, 7) verwendet und dabei die Angabe gemacht: „Die Melodie ist zu finden in Krünitzens Encyklopädie."[4]) Der Berliner Kapellmeister B. A. Weber,

[1]) Diese Angabe stand ursprünglich im Manuskript. Goed. XII, S. 324.

[2]) Köster, Preuss. Jahrb. 68, S. 188.

[3]) Costenoble, Aus dem Burgtheater Tagebuchblätter II, S, 314.

[4]) Oekonomische Encyclopaedie LIV. Theil, S. 687 ff. Krünitz selbst verweist noch auf andere Melodien. Es ist dasselbe Werk, das Schiller für die Glocke benutzt hat. (Jonas V, 217).

der die Kompositionen zum Tell übernommen hatte,[1]) suchte zunächst auch die Melodie aus Krünitz auf, fand sie aber nicht brauchbar und sah sich nach anderen in Gerstenbergs und Stolbergs Schweizerreise und in Hillers wöchentlichen Unterhaltungen um;[2]) von welcher er schliesslich Gebrauch machte, kommt hier nicht in Betracht. Interessant ist es aber, dass bereits Kotzebues Verwendung der bekannten Melodie als eine Art Plagiat Widerspruch erfuhr.[3])

Auch bei Verwandlung auf offener Bühne übernimmt das Orchester öfters die Verbindung zweier Auftritte. Ein Beispiel findet sich hierfür in Ifflands Friedrich von Oesterreich II, 15—16: „Es wird aus der Ferne ein Marsch hörbar, der sich während der Verwandlung fortsetzt, bis unter seinen Klängen Erzherzog und Gefolge in den Thronsaal einziehen.“ Dieselbe Verwendung, ohne dass damit der Schein einer Beeinflussung ausgesprochen werden soll, treffen wir in der Jungfrau von Orleans an. Am Schluss von IV, 3 beginnt in der Ferne bereits der Krönungsmarsch, der während der Verwandlung fortgesetzt wird und im nächsten Auftritt immer näher kommt. Im dritten Akt muss die kriegerische Musik über den Sprung zwischen dem Hoflager von Chalons und der Schlacht vor Rheims hinwegtäuschen (III, 5—6); erwähnt ist auch bereits der Marsch, der im Demetrius eine Verwandlung begleiten sollte.

Die Dauer des Zwischenaktes wurde ausser durch das Lichtputzen (diese Einrichtung war jedenfalls zu Ende des Jahrhunderts vervollkommnet) durch die Dekorationsveränderung und durch das Umkleiden der Schauspieler bedingt. Innere Gründe waren kaum massgebend; nur Chr. Fel. Weisse macht im „Krispus“ die Vorschrift: „Zwischen dem dritten

---

[1]) Zunächst hatte sich Schiller an Zelter wegen der Komposition des Kuhreihens gewandt. (16. Jan. 1804 an Zelter; Jonas VII, 113).

[2]) Urlichs, S. 551 ff. Schillers briefliche Angaben für Weber sind nicht erhalten. Sie lagen einem Schreiben an Iffland bei (20. Febr. 1804, Jonas VII, S. 127).

[3]) Journ. d. Luxus u. d. Moden. Sept. 1800. S. 463 f.

und vierten Aufzug wird eine längere Pause gemacht als zwischen den vorigen," vermutlich weil dort (vor der Ankunft des Kaisers Konstantin) der Haupteinschnitt des Stückes liegt. Im allgemeinen wünschten Dichter wie Theaterdirektoren die Länge der Zwischenakte möglichst beschränkt zu sehen;[1]) Iffland sagt das ausdrücklich in der Vorrede zum Verbrechen aus Ehrsucht: „So oft man, um dem Ameublement, so wie ich es angab, treu zu bleiben, nöthig hätte, dasselbe bey Verwandlung des Theaters abtragen zu lassen; so bitte ich, zu Vermeidung dieses grosen Uebelstandes, es nach Gefallen zu verändern, die Zwischenakte müssen sehr kurz, und von Dekorateur und Schauspieler nicht in die Länge gezogen werden." Dieselbe Sorge trug Schiller in einem Brief an Iffland[2]) für die Aufführung der Maria Stuart: „Noch bitte ich zu verhindern, dass das Stück durch grosse Zwischenakte nicht verlängert werde.... wenn sich Elisabeth zwischen dem zweiten und dritten Akt ganz umkleiden wollte, so würde das Stück um zwanzig Minuten unnöthig verlängert. Mein Wunsch ist, dass sie bloss Mantel und Kopfputz ändere."

---

3. Aktanfang und Aktschluss.

„Jeder Akt in einem dramatischen Gedichte muss daher mit irgend einem Zufalle schliessen, der eine Pause in der Handlung macht; denn diess ist der einzige Grund, der die

---

[1]) Fr. Ludw. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen I, 224 f., III, 186.

[2]) An Iffland 22. Juni 1800. Jonas VI, 163. Ifflands Antwort (8. Nov. 1800) bei Urlichs S. 399 f.

Trotzdem scheint man das Stück allgemein zu lang gefunden zu haben. Henriette von Knebel fand mit der Klage darüber die Zustimmung Wielands und sogar der Schauspielerin Fried. Unzelmann: „Man sieht, dass Schiller für das Tragische geboren ist, da er die Menschen so quälen kann und es ist unbegreiflich, dass er sich gar nichts Arges dabei denkt, und meint, man könnte recht gut bis um 11 Uhr des Nachts so da sitzen."

(Henr. v. Knebel an ihren Bruder am 25. Sept. u. 3. Okt. 1801; Briefw., hrsg. v. Düntzer 1858, S. 140 f. 165, 166.)

Unterbrechung der Vorstellung rechtfertigen kann. Es würde abgeschmackt seyn, die Handlung in der grössten Hitze stille stehen zu lassen, jeder würde sich dawider empören."[1]) Home, dem es im Gegensatz zu den Franzosen bei allen Regeln darauf ankommt, ob und wie weit sie mit der menschlichen Natur übereinstimmen,[2]) spricht diesen Satz in der That aus der Natur seiner Zeit heraus. Das behagliche achtzehnte Jahrhundert fand keinen Reiz darin, wenn ihm durch das Fallen des Vorhanges die Fortsetzung eines Gesprächs entzogen wurde; die Entfernung sämtlicher Personen von der Bühne leistete dagegen die beruhigende Gewähr, dass dort nichts mehr zu sehen sei. Die Romantechnik des achtzehnten Jahrhunderts entspricht demselben Geschmack; die Kapitelschlüsse erschöpfen meist ihren Erzählungsstoff, während bei den Kapitelanfängen bereits effektvolle Einsätze beliebt sind.[3])

Auch im Drama findet sich der Aktanfang, der mitten in eine Situation einführt, viel früher und häufiger, als der abrupte Schluss. Der Einfluss des Vorhanges auf die Technik darf, wie oben gezeigt ist, nicht übertrieben werden; immerhin ist zu bedenken, dass bei Dekorationsveränderung der Wechsel zwischen kurzer und langer Bühne für die Hälfte aller Aktanfänge bereits eine Situation gestattete, während für den Aktschluss die leere Bühne noch Regel blieb. Das machten sich schon vor Aufkommen des Vorhanges die Dichter zu nutze; in Minna von Barnhelm z. B. sind es ausser dem ersten der zweite und der vierte Akt, die mit einer Situation eröffnet werden, während III und V auf der kurzen Bühne spielen und daher mit dem Eintreten der Personen beginnen müssen. Wo es überhaupt anging, wurde in medias res geführt; bei vollkommener Einheit der Dekoration war natürlich nur zu Anfang des Stückes eine Situation möglich.

Bei Schiller sind die Aktanfänge nach der alten Technik nur mehr verhältnismässig selten: zweimal, Kab. IV und

---

[1]) Grundsätze d. Kritik (Meinhards Übers., 3. Aufl.) III, S. 254.
[2]) Ebda. I, S. 15.
[3]) Riemann, Goethes Romantechnik, S. 26,

M. St. II, begegnen sich zwei Personen auf der Bühne; häufiger treten sie im Gespräch auf: Räub. IV; Fiesco I, III; Kab. III; Carlos I; Picc. I, V; M. St. III; Jungfr. II; in weitaus den meisten Fällen[1]) aber befinden sich die Personen bereits in einer bestimmten Stellung auf der Bühne und die ersten Worte teilen das Resultat eines vorhergegangenen Gespräches mit, z. B.

Don Carlos IV: Der Schlüssel fand sich also nicht?

Mit einem ähnlichen „also" lässt Goethe gern seine Personen auftreten, z. B. im zweiten Aufzug des Götz (Bühnenb.): „Ihr liebt mich, sagt ihr."

Auch wo ein Monolog den Akt eröffnet, zieht Schiller es vor, die Person bereits in einer nachdenkenden Stellung auf der Bühne zu zeigen: Räub. II, III (Bühnenb.); Fiesko (Bühnenb.) III, V; Kab. V; Carlos III, V; seltener tritt sie erst auf: Räub. V, Carlos (Thalia) I, W. T. IV, Jungfr. IV. Vergleichen wir die geplanten Anfänge des ersten und zweiten Aktes des Don Carlos in der Thaliafassung mit der späteren Ausführung, so sehen wir wie beide Male der Eingang abgeschnitten wird, um in den Dialog mitten hineinzuführen. Im Tell fangen schliesslich alle fünf Aufzüge mit Situationen an, wobei Schillers grosse Vorliebe für Gruppenstellungen hervortritt. Die Landschaft am Vierwaldstätter See mit ihren Staffagefiguren, Attinghausen im Kreis seiner Knechte, Tell inmitten seiner Familie, endlich die befreiten Schweizer im letzten Aufzug wirken zunächst als lebende Bilder. Schon in den Piccolomini wurde der vierte Aufzug mit dem Bild der tafelnden Gesellschaft eröffnet; in Wallensteins Tod ist die Neubrunn am Anfang des dritten Aktes überhaupt nur der Gruppe zu Liebe auf der Bühne.

---

[1]) So Räub. I, Fiesko II, Kab. I, Carlos IV, W. T. I, III, M. St. I, Jungfr. Prolog und V, Braut I, Tell I, II, III, IV, V. Verschiedene Aktanfänge lassen es frei, ob die Personen auftreten oder schon auf der Bühne stehen: Picc. III, W. T. II, V; M. St. IV; Jungfr. I, III.

Für eine Schlussgruppe im letzten Akt hatte sich schon die alte Technik das Fallen des Vorhanges zu nutze gemacht; es war gerade Lessings besondere Eigenheit, wenn er in den Jugendstücken und ebenso noch in Miss Sarah Sampson und Minna von Barnhelm die Bühne auch am Schluss des Ganzen leerte; im Nathan dagegen näherte er sich mit der Schlussbemerkung mehr als in seinen bürgerlichen Stücken dem bürgerlichen Drama:

Unter stummer Wiederholung allseitiger Umarmungen fällt der Vorhang.

Das bürgerliche Drama konnte als Fortsetzung der comédie larmoyante seine versöhnenden Schlüsse kaum mehr anders gestalten und schwelgte in allgemeiner Rührung; in Ifflands Bewusstseyn sind zehn Zeilen für die Beschreibung des Tableaus aufgewendet. Schiller endet nur den Fiesko und die Jungfrau mit einer Gruppe; für die Maltheser war dasselbe geplant; „Umarmt mich, umarmt euren Vater! (das Stück schliesst mit dieser Gruppe).“

Öfters bildet auch ein Gruppenbild den Abschluss der mittleren Akte z. B. M. St. II, Jgfr. II, III.

Die Wirkung der Schlussgruppe hängt nun ganz vom rechtzeitigen Fallen des Vorhanges ab; bei Iffland finden sich mehrmals Vorschriften darüber z. B.

Bewusstseyn V: „Wie die Thüre hinter Ruhbergen zufällt — lässt der Vorhang sich sanft herab.“

Verbrechen aus Ehrsucht IV (spätere Fassung): „(Hier muss der Vorhang schon im Fallen seyn),“

Im zweiten Akt der Jungfr. wollte Schiller durch spätes Fallen des Vorhanges die Wirkung der Gruppe verstärken; im Manuskript findet sich die Vorschrift: „Erst jetzt fällt der Vorhang.“ Ebenso stand am Schluss des Stückes ursprünglich: „indem der Vorhang langsam herabsinkt.“

Beim zweiten Aufzug der Maria Stuart hätte Schiller jedenfalls umgekehrt ein schnelles Fallen angeordnet, denn während die rührenden Schlussgruppen in der Jungfrau ein sanftes Ausklingen bedeuten, treibt der Fussfall Leicesters als Schlusseffekt die Handlung auf den Höhepunkt.

Schiller verstand sich wohl auf den Unterschied zwischen abgerissenem und verklingendem Schluss und wusste zwischen beiden je nach den Bedingungen zu wählen. An Schröder[1]) schrieb er einmal bei Gelegenheit des Don Carlos: „Ich schliesse mit einer Bemerkung, die ich in den Gesetzen unserer Seele gegründet und durch die Erfahrung bestätigt finde. Stücke, worin grosse heftige Affekte spielen, endigen sich schöner — ruhig und stille als rasch und reissend." Er verteidigte damit seine Rückkehr zum ursprünglichen Schluss des Stückes, der in der Prosabearbeitung durch den Selbstmord des Helden verdrängt worden war;[2]) das Prinzip, das er hier aussprach, befolgte er auch bei allen Aktschlüssen. Gerade die bewegtesten Stücke der Handlung, z. B. fast alle mittleren Akte, schliessen nicht auf dem Höhepunkt mit starren Gruppen, sondern werden abgemildert. So erklärt sich nicht nur der versöhnende Händedruck am Schluss von Kabale und Liebe, sondern auch die Umarmung zwischen Vater und Sohn in Wallensteins Tod II (allerdings war dies ursprünglich gleichfalls der Schluss eines ganzen Stückes). Weitere Beispiele sind Maria Stuart III und der vierte Akt der Jungfrau von Orleans, der nicht mit den Donnerschlägen schliessen darf. Düntzer[3]) verstand daher Schillers Absicht wenig, wenn er annahm, die letzten Auftritte bildeten einen späteren, wohl entbehrlichen Zusatz.

Schon im Fiesko leitet das „Ich gehe zum Andreas" eine Auflösung der Gruppe ein. „Gruppe in Bewegung" setzte Goethe in der Bühnenbearbeitung von 1804 unter den dritten Aufzug des Götz; mit diesem Schlagwort lässt sich die Mehrzahl der Schillerschen Aktschlüsse bezeichnen; z. B. Räub. II, III; Fiesko IV; Kab. II, IV, V; Picc. II, IV („Unter allgemeinem Aufbruch fällt der Vorhang"); W. T. III, IV, Jungfr. I; Tell I, III.

---

[1]) 4. Juli 1787 Jonas I, 349 f.

[2]) Körner schrieb trotzdem am 19. Febr. 1789: „Carlos Tod, glaub' ich übrigens, ist immer theatralischer, als seine Übergebung an die Inquisition."

[3]) Erläut. z. Jungfr. v. Orleans S. 284

Da dem schaulustigen Publikum dabei nichts entging, so wurde auch dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts genügt, der alle Vorgänge auf der Bühne bis zur Neige auszukosten verlangte. An die abrupten Schlüsse musste das Publikum erst gewöhnt werden.

Bei Wallensteins Tod war Schiller mit sich im Zweifel, wie weit er diesen Ansprüchen entgegenkommen solle; er schrieb an Goethe [1]: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der vierte Akt mit dem Monolog der Thekla schliessen soll, welches mir das liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwey kleinen Szenen, welche nachfolgen, nothwendig macht.“ Goethe antwortete [2]: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schliessen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen.“ Es ist aber bezeichnend, dass die ersten Bearbeiter, Fleischer und Vogel, obwohl die Zusammenziehung zu einem Tag sie auf jede mögliche Kürzung anwies, diese beiden Auftritte beibehielten. [3]) Als Körner dagegen sie in der Buchausgabe las, schrieb er: „Dass der vierte Akt des zweiten Theiles nicht mit dem Monolog der Thekla schliesst, wollte mir anfänglich nicht gefallen.“ [4])

Iffland [5]) liebt als Aktschlüsse Monologe, die sich mehr oder minder direkt an das Publikum wenden; eine Person bleibt zurück und schliesst mit einer alltäglichen Sentenz oder fasst den Inhalt der beendeten Szenen in prägnanten Worten zusammen; dann geht sie ohne weitere Motivierung ab. Schillers wenige Schlussmonologe finden meist damit ihren wohlbegründeten Abschluss, dass ein Entschluss die Person von der Bühne treibt, z. B. Räub. V; Kab. I; Prolog der Jungfr.; nur Fiesko bleibt im zweiten Aufzug auf der Bühne stehen.

---

1) An Goethe 17. März 99. Jonas VI, S. 19.

2) Goethe an Schiller [18. März 99] W. A. IV, Bd. 14, S. 46.

3) Kilian, Der einteilige Theaterwallenstein S. 27.

4) Körner an Schiller 29. Juni 1800.

5) Stiehler, Das Ifflandische Rührstück (Theatergesch. Forsch. XVI) S. 103.

Bleibt eine einzelne Person zurück, so müssen unbedingt ihre letzten Worte besonders accentuiert werden, wozu es zwei Wege giebt: die epigrammatische Pointe oder die rhetorische Steigerung, die im Reim ihr Mittel findet.

Pointierte Abgänge hatte bereits Lessing, z. B. Emilia I, Nathan II; für den gereimten Aktschluss dagegen scheint er wenig Sinn gehabt zu haben, da er annahm, die Engländer hätten ihn nur als Stichwort für das Orchester gebraucht. [1])

Der zugespitzte Aktschluss wird vom Sturm und Drang weiter ausgebildet. H. L. Wagner[2]) versteht es bereits, mit einem Ausruf oder gedrängten Satz einen blitzenden Lichteffekt auf den Schluss des Aktes zu werfen. Bei Klinger findet Rieger[3]) in der Neuen Arria II einen äusserst wirkungsvollen Schluss:

„Paulo (nach langem schmerzlichen Schweigen): Amante! ich hab mich um meine Augen gemahlt!"

Aber da der ganze Auftritt nur aus diesen Worten besteht, kann man von einem eigentlichen bühnenmässigen Aktschluss nicht reden. Solche Schlusseffekte erreicht Klinger in den späteren Stücken; das Äusserste an Lakonismus hat er Konradin IV geleistet:

Robert Bari: ..... Wie soll er büssen? Strang oder Schwerdt?
(Stille.)
König Karl: Schwerdt!

Im Gegensatz hierzu enthalten Schillers kurze Aktschlüsse keine Erfüllung, sondern eine neue überraschende Wendung. Im Egmont erkannte er die Wirkung des schönen „Weisst Du, wo meine Heimath ist?" und wusste diese Worte Klärchens an die rechte Stelle, an den Schluss des vierten Aktes, zu setzen; es wird damit schon zum letzten Akt übergeleitet. Die kurzen Sätze, die noch nach gefallenem Vorhang nachklingen, werfen immer ein neues Motiv hinein z. B. „Lasst sie ledig" (Kab. II); „Der Ritter wird künftig ungemeldet vorgelassen" (Carlos III). Das schlagendste Epigramm ist der

---

[1]) Hamb. Dram. 15. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 247.
[2]) E. Schmidt, H. L. Wagner, 2. Aufl. S. 65.
[3]) Rieger, Fr. M. Klinger I, S. 120.

dritte Aktschluss des Fiesko: „O es ist zum totlachen Gräfin“[1]); mit ähnlicher Ironie in Hinsicht auf das Kommende schliesst auch der zweite Akt der Emilia Galotti: „Ganz ruhig, gnädige Frau“, nur dass dort die Ironie dem Sprechenden selbst nicht bewusst ist.

Auch die Schlüsse der letzten Akte bringen immer noch etwas Neues, einen überraschenden Sprung; sie peitschen die zu Ende gejagte Handlung noch einmal auf: „Dem Manne kann geholfen werden“, „Ich geh zum Andreas“, „Dem Fürsten Piccolomini“, „Der Lord lässt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich“. Durch den Schluss des Wallenstein wurde sogar Goethe[2]) verblüfft: „Der Schluss des Ganzen durch die Adresse des Briefs erschreckt eigentlich, besonders in der weichen Stimmung, in der man sich befindet. Der Fall ist wohl auch einzig, dass man, nachdem alles, was Furcht und Mitleiden zu erregen fähig ist, erschöpft war, mit Schrecken schliessen konnte.“

Dass übrigens die Manier, am Schluss noch eine neue Perspektive zu eröffnen, auch ihre Gefahren hatte, zeigt der

---

[1]) Wie wenig noch der allgemeine Geschmack Sinn für die epigrammatische Kürze hatte, zeigt die Verwässerung, die Plümicke diesem Schluss angedeihen liess. Auf Julias Frage: „Es wird doch kein Trauerspiel seyn?“ antwortet Fiesko: „Nichts weniger. Ich sah heut eine Probe davon. Alles läuft darin lustig untereinander. Soldaten, Bürger und Nobili; — Narren, Weiber und Verliebte. Sie werden selbst sagen, Signora, dass es zum Todtlachen ist. (er führt sie zur Thüre, küsst ihr die Hand, und geht von der andern Seite ab. der Vorhang fällt.)

Auch den Schluss des zweiten Aktes hat Plümicke abgeschwächt, indem er den Monolog bereits mit den Worten: „mit Gold — mit Weibern und Kronen“ schliessen und Fiesko abgehen lässt. Der Plümicke freundlich gesinnte Rezensent in der Berliner Litteratur und Theaterzeitung (1784 II, S. 31 f.) fand trotzdem, dass dieser Monolog in der Bearbeitung gewonnen habe.

Dalberg sogar hat dem knappen Schluss der Räuber die Spitze abgebrochen, um das Publikum ja nicht im Dunkeln zu lassen: „Den Mann kan geholfen werden — Er führe mich vor die Richter — ein Glücklicher mehr. (Sonne-Untergang.) Ich sterbe gross durch eine solche That! und vielleicht Verzeihung vom Himmel durch diese That.“

[2]) Goethe an Schiller [18. März 1799] W. A. IV, Bd. 14, S. 46.

gewiss nur flüchtige Gedanke für den Schluss des Demetrius: der Monolog eines zweiten falschen Demetrius, der „in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken lässt und gleichsam das Alte von neuem beginnt.“[1])

Die Versform musste die Schlagkraft beeinträchtigen; es ist daher erklärlich wenn in den späteren Stücken die Pointe hinter dem rhetorischen gereimten Aktschluss zurücktritt. Im Don Carlos hatte Schiller von diesem noch keinen Gebrauch gemacht; in den Piccolomini dagegen tritt er zweimal auf, in Wallensteins Tod, wenn wir Theklas Monolog als eigentlichen Aktschluss rechnen, dreimal und eben so oft in Maria Stuart und der Jungfrau. Auch der erste Akt der Phädra schliesst gereimt, obwohl Körners Rat:[2]) „An einigen Stellen, glaube ich, würden auch gereimte Jamben eine gute Wirkung machen“ sonst wenig befolgt wurde.

Im Tell tritt das Opernhafte mit Gruppen und Musik in den Vordergrund; im zweiten Akt sind zwar auch die letzten Verse gereimt, aber der eigentliche Aktschluss ist bei leerer Bühne der Beleuchtung und der Musik überlassen.

Auch in den Prosadramen kamen übrigens bereits deklamatorische Aktschlüsse vor, z. B. Räub. I, Fiesko II, Kab. IV; der Vorteil solcher Schlusstiraden ist die Ersparnis der Motivierung. Ein sogenannter Abgang trägt in sich selbst die Begründung für das Abgehen; wenn eine Person auf dem Gipfel des Affektes angelangt, alles was sie zu sagen hat, mit einigen abgerundeten pathetischen Sätzen abschliesst, ist sie fertig und niemand wundert sich, wenn sie nicht länger auf der Bühne bleibt, während bei einem effektlosen Abgange die Frage Warum? und Wohin? sogleich rege wird.[3])

Die unglücklichste Form für den Abgang ist der Alexandriner, der nur eine geringe Prägung der Schlussworte, aber weder die Pointe, noch jene besondere Hervorhebung, die der plötzlich eintretende Schlussreim bewirkt, gestattet. In der

[1]) Dram. Nachl. I, S. 167.
[2]) Körner an Schiller 25. Jan. 1805.
[3]) So Semele I, siehe Weltrich S. 542.

französischen Tragödie bedeuten daher fast alle Aktschlüsse eine Abschwächung; beinahe typisch ist die Vorbereitung durch ein allons oder allez, z. B. in Racines Alexandre in den vier inneren Aktschlüssen. Das Lustspiel und das Prosadrama steigerten diese Ängstlichkeit in der Motivierung oft bis ins Lächerliche; wie hat sich Lessing über die Gottschedin lustig gemacht,[1]) aber wie oft findet sich auch bei ihm noch das stereotype „Kommen Sie!“

Unter Schillers Stücken steht Don Carlos der französischen Technik am nächsten; mit ihrem Losungswort schliesst auch zunächst der zweite Akt: „Kommen Sie!“[2]); im Druck von 1787 ist es nur ein Szenenschluss, da sich noch der Auftritt im Karthäuserkloster anschliesst; trotzdem sind die jetzigen Schlussworte deklamatorisch dankbarer:

— so will ich
Den Blitz erwarten, der uns stürzen soll!
(Sie gehen ab).

Bei Szenenschlüssen muss wegen der folgenden Verwandlung die Bühne meist geräumt werden; dass bei diesem Zwang die Motivierung oft unglücklich ist, erklärt sich leicht; andererseits dürfen die Schlussworte, weil es sich um keinen eigentlichen Abschluss handelt, deklamatorisch nicht gar zu stark hervorgehoben werden.

Schiller zog sich nun mehrmals ebenso wirkungslose Aktschlüsse zu, indem er ursprüngliche Szenenschlüsse an das Ende eines Aufzuges schob; auf diese Weise schliesst in der Bühnenbearbeitung der Räuber der erste Akt: „Nun dann, so lasst uns gehen! u. s. w.“, denn dass die Libertiner ohne weiteres nach Böhmen aufbrechen, bleibt für den nachrechenden Verstand unwahrscheinlich; der erste Aufzug des Fiesko in der Bühnenbearbeitung, der zweite Aufzug des Don Carlos, der erste Aufzug der Piccolomini („Kommen Sie!“) erhalten auf dieselbe Weise ihre schwachen Schlüsse.

[1]) Hamb. Dram. 13. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 235.

[2]) In Mannheim hat man diesen schwachen Aktschluss aus der Thalia wieder herübergenommen. In D sind die Verse in II, 12 eingelegt (v. 2525—2530).

Ein einziges Mal war aus einem noch äusserlicheren Grunde die Abschwächung dem Plane von vornherein aufgezwungen, das ist im dritten Akt von Kabale und Liebe. Dass Luise mit Wurm die Bühne verlässt, um das Sakrament zu nehmen (noch dazu, wie Düntzer[1]) bemerkt, zu einer ungeeigneten Tageszeit), erinnert gewiss an die veraltete Technik. Wenn indessen hier vor dem eigentlichen Höhepunkte des Aktes die Handlung abgebrochen wird, ist die Ursache leicht ersichtlich: die Zensur, die schon den Namen Gott aus jeder Rolle strich, hätte den heiligen Eid auf keinen Fall zugelassen. Auch Luisens Schwur im letzten Akt: „Bei Gott! Bei dem fürchterlich wahren!“ musste in der Aufführung jedenfalls abgeschwächt werden.

---

4. Szenenwechsel.

Der Zwischenvorhang, der die Verwandlungen innerhalb des Aktes verdeckt, ist erst eine Einrichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Und zwar wurde er um dessen Mitte von Norddeutschland her eingeführt.[2]) Während Hebbel in Wien noch 1863 über die offenen Verwandlungen klagt, treten wenige Jahre danach bereits Freytag, Laube und Dingelstedt als die heftigsten Gegner der Neuerung auf.[3]) Dass der Zusammenhang des Aktes zerstückelt werde, hielten sie für einen grösseren Schaden als die kleine Illusionsstörung.

Im achtzehnten Jahrhundert hatte man dagegen alle Mängel der offenen Verwandlung empfunden und durch Erhöhung der

---

[1]) Erläut. z. Kab. u. Liebe, S. 62. Dieselbe Abgangsmotivierung findet sich übrigens in Shakespeares Richard II., Akt IV, 1.

[2]) Diesmal war Frankreich vorausgegangen. A. Lewald berichtet davon bereits 1837 in seiner Allgemeinen Theater-Revue III, S. 294.

[3]) Hebbel an A. Stern, 29. Jan. 1863; Briefw. II. S. 517.

Freytag, Technik des Dramas, S. 187.

Laube, Das norddeutsche Theater (1871) S. 151.

Dingelstedt, Eine Fausttrilogie, Berlin 1876, S. 113.

Die offene Verwandlung findet sich noch weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein vorgeschrieben, z. B. in Gutzkows Dramen.

Aktzahl (siehe Kap. I, Abschn. 2) eine Auskunft zu finden gesucht.[1]) Gemmingen[2]) schreibt in der Vorbemerkung zur dritten Ausgabe seines deutschen Hausvaters: „Es hat mir mannigmal sehr wehe gethan, wenn oft im rührendsten Augenblick eine laute Pfeife eine Theater-Veränderung ankündigte; und dann Thüren mit Menschenfüssen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraussprangen, und Bäume im Boden wieder zurückkrochen."

Damit erhalten wir ein anschauliches Bild, wie auf der requisitenreichen, bereits mit wirklichen Tischen, Stühlen und Möbeln ausgestatteten Bühne des bürgerlichen Dramas verwandelt wurde. Die Aufführungen Shakespeares oder der Ritterdramen konnten in geeigneten Bearbeitungen trotz des viel häufigeren Dekorationswechsels fast bequemer sein, weil man oftmals ohne Hin- und Hertragen irgend welcher Gegenstände bloss mit den gemalten Dekorationen auskam. Wenn z. B. zwei Szenen hintereinander im Freien spielten, wurde einfach der Hintergrund aufgezogen oder ein neuer Hintergrund heruntergelassen;[3]) die Seitenkulissen blieben dieselben.

Es ist also zwischen totaler und partieller Verwandlung zu unterscheiden; die eine verändert das ganze Theater; bei der anderen wird zwischen kurzer und langer Bühne gewechselt und der Schauplatz der ersten Szene entweder erweitert oder verengert.

Der Wechsel zwischen Vorder- und Hinterbühne, der in letzter Linie dem englischen Theater entspringt, geht in Deutschland auf das Theater der Wandertruppen zurück, auf

---

[1]) Vereinzelt steht innerhalb des Aufzuges die Vorschrift „Der Vorhang fällt" in Törrings Kaspar der Thorringer I, 4—5.

[2]) D. Nat.-Litt. Bd. 139, S. 14. Dieselbe Klage noch bei Fr. Ludw. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen, Hamburg 1820 I, S. 232.

[3]) Davon macht Schink eine Beschreibung: „Jetzt muss in einem Drama, wenn es dem Publikum behagen soll, alle Augenblicke ein Vorhang aufrollen, bald ein Schloss, bald eine Bauernstube, bald ein Gefängniss, bald eine Landstrasse, bald einen Turnierplatz, bald ein Feldlager produciren." (Dramaturg. Monate, Schwerin, 1790 III, 751 f.)

dem überhaupt, wie Karl Heine [1]) gezeigt hat, die Bühne des achtzehnten Jahrhunderts fusst. Heine macht dabei auf eine Regiebemerkung aufmerksam, wonach die Vorderbühne eine Walddekoration darstellte, durch welche man in ein Zimmer sah. Prölss [2]) glaubt dagegen, dass bei den Wanderbühnen die Kulissen der Vorderbühne nur konventionell als vorhangartige Draperie gemalt waren. Auf die Entscheidung dieser Frage kommt es hier nicht an, denn jedenfalls wurde auf den festen Bühnen im achtzehnten Jahrhundert die partielle Verwandlung nur mehr zwischen ähnlichen Dekorationen: Saal und Zimmer, Wald und Garten vorgenommen. Der dramatischen Technik dagegen erwuchsen daraus im achtzehnten Jahrhundert noch dieselben Bedingungen, wie im siebzehnten: die Hinterbühne liess, so oft die „Mittel-Guardine" aufgezogen wurde, eine Anfangsgruppe, unter Umständen sogar eine Schlussgruppe zu, während auf der Vorderbühne die Personen regelmässig auftreten und abgehen mussten. Diesen technischen Mechanismus beobachten wir bei Lessing so gut, wie bei den Dichtern der Wandertruppen: in Miss Sarah Sampson beginnen die Auftritte auf der Hinterbühne, die abwechselnd Mellefonts, Marwoods und Sarahs Zimmer darstellt, mit Situationen z. B. I, 3 „Mellefont (unangekleidet in einem Lehnstuhle)," während die Vorderbühne — der neutrale Saal des Gasthofs — den Personen nur als Durchgang dient.

---

[1]) Carl Heine, Das Schauspiel der Deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889, S. 49, 51.

Z. f. d. Phil. XXI, S. 285 ff. Ein Modell nach Heines Angaben war auf der Wiener Theaterausstellung 1892 ausgestellt (Fachkatalog v. Glossy, S. 84). In Frankreich findet sich im vorklassischen Theater dieselbe Einrichtung der Hinterbühne, während die Vorderbühne als Überrest des mittelalterlichen Theaters in verschiedene Schauplätze geteilt war. (Rigal, Le théâtre français avant la période classique Paris 1901 S. 248.

[2]) Prölss, Kurzgefasste Geschichte der Deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1900 S. 115 f. Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir bedenken, dass sogar Ekhof 1758, als er auf dem Kieler Umschlag spielte, aus Mangel an Dekorationen farbige Papiertapeten verwendete, von denen eine gelbe alle Zimmer, eine grüne Feld oder Wald darstellte. (Uhde, Ekhof. Gottschalls Neuer Plutarch IV, S. 150).

Zwischen Lessing und Schiller liegt die Einführung des Zwischenakt-Vorhanges, der jedoch auf den Szenenwechsel keinen Einfluss ausübte.

Die Abwechslung zwischen Anfangssituation und Auftreten, die wir oben an den Aktanfängen der vorhanglosen Zeit beobachtet haben, galt für die Szenenanfänge innerhalb der Akte weiter, ebenso an den Szenenschlüssen die Notwendigkeit die Bühne zu leeren; nur ein Unterschied bestand: dass mitten im Akt die Bühne leer wurde, widersprach eigentlich der französischen Regel der liaison des scènes.

Diderot [1]) stand hülflos vor diesem Dilemma: „Die Verzierung kann sich nicht verändern, ohne dass die Szene leer bleibt. So oft also zwey Zwischenfälle eine andere Verzierung erforderten, würden sie in zwey verschiedenen Aufzügen vorgehen.“ Voltaire fand in der Semiramis eine unglückliche Lösung, indem er nach A. W. Schlegels Wort [2]) die Oerter sich zu den Personen hinbegeben liess. Während die Königin auf der Bühne bleibt, wird im dritten Akt das Kabinet in einen prächtigen Saal verwandelt.

In Deutschland blieb man von solcher Pedanterie entfernt und nach Lessings Spott dachte sicherlich niemand mehr daran, Voltaires Versuch nachzuahmen. Nur bei Zauberstücken gab es wandelnde Dekorationen (nach Tieck dürfte eigentlich überhaupt nur dort verwandelt werden [3]) und mit dieser Begründung machte auch Goethe [4]) einmal den Vorschlag: „Die Bühne verwandelt sich in einen Lust- und Ziergarten; dies kann auch in Gegenwart der Dame geschehen, ja auf ihren Wink, da sie sich als Zauberin und Herrin dieser Bezirke darstellt.“

---

[1]) Theater (Lessing) I, 164.

[2]) Dram. Vorles., Werke VI, S. 39 f. Im deutschen Drama des 17. Jahrhunderts war das nicht ungewöhnlich: Kormarts Polyeuctus III, 3—4, 6—7. V, 3. Maria Stuart I, 5—6, IV, 3—4, 6—7. Haugwitz's Maria Stuarda III, 2—3.

[3]) Dramaturg. Schr. II, 52.

[4]) An Brühl, 2. Mai 1821. Val. Teichmann, Litt. Nachl. S. 253.

Schiller wollte einmal im Demetrius durch einen Zug über die Bühne die Verwandlung verdecken und in der Jungfr. III, 6 lässt er ebenso während der Veränderung Soldaten über den Hintergrund schnell wegziehen;[1] einmal aber spielen sogar die Personen weiter, während die Bühne so geschickt und unauffällig verändert wird, dass man die Verwandlung garnicht mehr als solche empfindet. Einige Zeit nach der Weimarer Aufführung der Piccolomini schrieb Körner an Schiller[2]: „Nur fragt sich's, ob es bei der Aufführung nicht stören wird, dass im vierten Aufzuge [jetzt W. T. I] so viel Szenen im astrologischen Zimmer gehalten werden". Schiller hätte darauf antworten können, nur der erste Auftritt spiele im astrologischen Turme, die folgenden dagegen im Audienzzimmer. Durch einen im Hintergrund vorgezogenen Vorhang wird die Verwandlung bewerkstelligt; nach dem Manuskript nimmt ausserdem Seni die schwarze Tafel mit dem Pentagramm mit und beseitigt so die letzten Spuren der vorhergehenden Dekoration.

Mit den partiellen Verwandlungen, die für die Aufführung eine ungeheure Erleichterung bedeuteten, ist in den ersten Stücken Schillers ziemlich wenig gerechnet. Der Fiesko gab in dieser Hinsicht dem rheinischen Theaterdirektor Grossmann zu verzweifelten Klagen Anlass[3]: „Wenn der liebe feurige Mann nur mehr Rücksicht auf Theaterkonvenienz nehmen, und besonders vom Maschinisten, bey dem gewöhnlichen Gang unserer Dekorationen nicht schier unmögliche Dinge verlangen wollte. Ein Schlosshof mit Mauern und Gitterwerk und Nacht und illuminierter Saal mit einer Spanischen Wand in einem Nu, gehen fast nie ohne Unordnung und gewaltiges Geräusch ab; wie sehr das dem Dialog und der Handlung schadet, hab' ich bey der Vorstellung des Fiesco gesehen".

---

[1] Jungfr. II, 6 scheint die Leiche des englischen Soldaten während der Verwandlung auf der Bühne liegen zu bleiben; aber es ist wahrscheinlich, dass sie ohne besondere Vorschrift abgetragen wurde; siehe unten S. 171.

[2] Körner an Schiller, 9. April 99.

[3] Grossmann an Schwan, 26. Aug. 1783. Urlichs S. 7.

Grossmann droht schliesslich mit Plümicke, der auf alle Bedürfnisse des Theaters weit besser einzugehen wisse, und Schiller hat diesen Wink wohl verstanden: aus dem Schlosshof mit Mauern ist in der Bühnenbearbeitung ein Saal geworden.

Noch mehr ist der letzte Akt verändert: die Vorderbühne stellt ein finsteres Gewölbe dar, in dem sich nur ein einziger Stein befindet, der, wie Schiller ausdrücklich angiebt, „auch nach der Verwandlung noch bleiben kann.“ Auch die Mauerwände, die die vorderen Kulissen darstellten, waren im Notfall noch für die nächste Dekoration — freier Platz — zu gebrauchen. Es hätte nun eigentlich der Gefängnisszene die Strassenszene mit dem Tode Gianettinos vorausgehen müssen, wozu die grosse Bühne nötig war. Dann hätte Bertha in ihrem Gefängnis erst auftreten müssen, und da das nicht anging, ist die Strassenszene noch zum vierten Aufzug hinzugenommen, wo sich die schwierige Dekoration während der Auftritte auf der kurzen Bühne (Chinesischer Saal) wohl vorbereiten lässt. Plümicke hatte in seiner Fieskobearbeitung den letzten Akt gleichfalls in zwei Szenen: „vor dem Palast des Andreas“ und „Platz vor der Signoria“ geteilt; da aber der beschränkte Raum der damaligen Berliner Bühne einen vollständigen Szenenwechsel nicht zuliess, kehrte er mit seinen Vorschlägen in der Litteratur- und Theaterzeitung [1]) zur ersten Anordnung Schillers zurück und liess den ganzen Akt ohne Verwandlung vor dem Palast des Andreas spielen.

Mit den Räubern hatte Plümicke fast schlimmer gehaust, indem er der Bequemlichkeit halber zwei Szenen umstellte: die Szene an der Donau eröffnet bei ihm den dritten Akt, damit die Gruppe hinter dem Vorhang vorbereitet werden und die ganze Bühne einnehmen kann. [2]) Bei Schiller geht

[1]) Litt.- u. Theaterzeit. 1784 I, S. 173 ff.

[2]) Die Änderung Plümickes hatte natürlich ihren Sinn, denn solche Gruppen auf der Hinterbühne waren in Bezug auf malerische wie akustische Wirkung beeinträchtigt; dies konnte man z. B. auch bei der Mannheimer Aufführung der Jungfrau von Orleans empfinden; Dalberg schrieb: „Die Schlussscene wünscht man sich etwas vorgerückt, weil vieles von der Sterbescene verloren geht“. (Walter I, S. 474).

dagegen die Gartenszene auf der kurzen Bühne voraus; infolgedessen konnten sich die Räuber nur auf der Hinterbühne lagern. Eine Anekdote, die von irgend einer Räuberaufführung in Reichards Gothaer Theater-Kalender[1]) erzählt wird, bestätigt dies: „bei der Szene, wo Amalia Franzen mit blosem Schwerde aus dem Garten jagt und wo man in Ermangelung einer Gartendekoration ein Zimmer gemacht hatte, lief Franz durch die Mittelthüre ab und machte einen dem Publikum sichtbaren Burzelbaum über die zur Verwandlung im Walde bereits gelagerten Räuber!!!“

Brauchte keine neue Anfangsgruppe enthüllt zu werden, so liess sich die Verwandlung unter Umständen noch einfacher bewerkstelligen; bei der Hamburger Aufführung des Götz z. B. wurde der unterirdische Gang zum heimlichen Gericht durch Herablassung einer einzigen Säule in der Mitte zu einem Gefängnis verwandelt.[2]) Nur ist nicht recht zu ersehen, wie dieser sechsundzwanzigste Auftritt des fünften Aufzuges dann das erfüllen konnte, was in Schröders Inhaltsverzeichnis angegeben wird, nämlich: „Der Schauplatz ist das Gefängnis, worin der gefangene Götz schwermüthig bei seiner Elisabeth sitzt“. Die Praxis des siebzehnten Jahrhunderts und der Staatsaktionen, in denen die äusserst häufigen Gefängnisszenen immer auf die Hinterbühne berechnet sind und durch Aufziehen der Mittelgardine enthüllt werden, war offenbar keine technische Selbstverständlichkeit mehr; hier musste Götz mit Elisabeth erst in sein eigenes Gefängnis eintreten, eine Unwahrscheinlichkeit, der Schiller im Fiesko aus dem Wege ging; in Turandot IV, 7 musste er sie allerdings hingehen lassen. In der von Kilian 1889 herausgegebenen Mannheimer Götzbearbeitung, die Rennschüb (Büchner) zugeschrieben wird, ist Götz zu Beginn der Gefängnisszene im Verhör und wird erst später vom Wächter hereingeführt. Auch der sterbende Weislingen wird hereingebracht und ehe er stirbt, wieder weggeführt. Goethe selbst lässt in seiner

---

[1]) Theat.-Kal. 1800, S. 67.

[2]) Winter, Theatergesch. Forsch. II, S. 49, 36.

Bühnenbearbeitung von 1804 Götz nur im Gefängnisgarten auftreten; wie er es mit Weislingens Tod einrichtete, ist nicht zu ersehen; einen Ausweg fand hier Schreyvogel (West) in seiner Wiener Bearbeitung: „Ein herabrollender Bogen bedeckt die Gruppe; zugleich öffnet sich der Hintergrund“.[1])

Es ist dadurch ermöglicht, mit einer Gruppe zu schliessen und trotzdem die Bühne zu vergrössern. Sonst blieb bei partiellen Verwandlungen meist nur die Wahl zwischen Schlussgruppe durch Verkürzung der Bühne, indem ein neuer Hintergrund sich vor der Gruppe senkte, — oder Erweiterung der Bühne durch Aufziehen des Hintergrundes, wobei für die Eröffnung des nächsten Auftrittes eine Gruppe zugelassen war.

Schiller hat diesen zweiten Weg vorgezogen:

Räub. I, 2. II, 2 (Trsp. II, 3; aber nicht im Mannheimer Bühnenmanuskript, wo der alte Moor, auf Amalien gestützt, auftritt), III, 2. IV, 5. V, 2.

Fiesko I, 5 und I, 10 (was wegen der zwei aufeinanderfolgenden Szenen unmöglich war, daher die Änderung in der Bühnenbearbeitung), III, 2 und III, 8 (folgen wieder aufeinander; deshalb in der Bühnenbearbeitung abgeändert), ferner Bühnenb. V, 4.

Don Carlos I, 3. II, 4 (die Hofleute beseitigt in d. Bühnenbearb.), II, 7. III, 6. IV, 7. IV, 22 (beseitigt in d. Bühnenbearb.).

Wall. Tod II, 4. IV, 9. V, 3.

Macbeth III, 8. IV, 2. V, 2. V, 8.

Jungfrau II, 6. IV, 4. V, 9. V, 14 (hier müssen wir also eine Dreiteilung in kurze, Mittel- und ganze Bühne annehmen).

Tell I, 3. III, 3. IV, 2. V, 3.

In allen diesen Fällen kann die Anfangsgruppe nur durch Aufziehen des Hintergrundes enthüllt werden; ausdrücklich verlangt ist die Eröffnung des Prospekts Fiesko I, 4 und Jungfr. II, 6.

---

[1]) Kilian, Theatergesch. Forsch. II, S. 83.

Viel seltener ist die Verkürzung der Bühne notwendig:
Carlos IV, 3—4. V, 7—8 (beseitigt in d. Bühnenb.).
Maria Stuart V, 10—11.
Macbeth IV, 4—5.[1])
Tell I, 3—4, III, 1—2.

Dazu kommt noch Wall. Tod III, 12—13, wo es sich um einen ursprünglichen Aktschluss handelt.

Während nur diese wenigen Auftritte mit Schlussgruppen endigen, die durch den Hintergrund der kurzen Bühne verdeckt werden, beobachten wir viel häufiger die Mühe, die Schiller sich gab, um die Personen am Szenenschluss von der Bühne zu schaffen: im Mannheimer Bühnenmanuskript der Räuber heisst es II, 6—7: (Bediente kommen und tragen den alten Moor ab);[2]) in der Bühnenbearbeitung des Fiesko IV, 13—14 wird die ohnmächtige Leonore von

---

[1]) Hier mussten die Hexen hinter dem fallenden Vorhang verschwinden, was durch einen Brief Goethes bezeugt wird. (An Schiller 16. April 1804. W. A. IV, Bd. 17, S. 125.)

[2]) Plümicke hat, um die Entfernung des alten Moor zu motivieren, einen Auftritt angehängt:

Amalia..... Vater meines Karls! (sie springt auf und zieht die Glocke.)

(Daniel kömmt. Bald darauf mehr Bediente.)

Daniel. Was giebts? — Gott und alle Heiligen!

Amalia. Hülfe! Hülfe für Euern Herrn!

Daniel. (zu den Bedienten) Hier! Tragt ihn auf dem Stuhl in sein Schlafzimmer. Ich eile den Arzt zu rufen. (ab)

Amalia. (hält den Leichnam vest umarmt) Zu spät! (betrachtet ihn) Tod! Tod! — Alles tod! (worauf sie sich ihm entreisst und abgeht.)

(Bediente. Tragen den Grafen durch die Mittelthür.)

Noch plumper wird in der anonymen Prosabearbeitung des Don Carlos in der Deutschen Schaubühne Bd. 18 Posas Entfernung (V, 6) bewerkstelligt:

Karlos (will gehen) Ich komme! doch halt! helfen Sie mir erst den Todten bey Seite schaffen (schliesst den Leichnam noch einmal in die Arme, dann zieht er ihm einen Ring vom Finger, und trägt ihn mit Merkado ab).

ihren Kammerfrauen weggeführt; im Prosa-Don Carlos V, 7 Posas, in der Jungfrau III, 7 Talbots Leichnam abgetragen; der sterbende Mortimer fällt der Wache in die Arme, um sogleich mitgenommen zu werden; das Auftreten Lahires (Jungfr. V, 14) ist nur dazu da, um Isabeau zu entfernen; endlich steht im Mannheimer Hauptbuch bei Tell IV, 2—3: „4 Knechte, den Stuhl mit dem Todten abzutragen"; diese Angabe brauchte Schiller im Stück gar nicht zu machen, denn es war eigentlich die Regel, Tote sofort zu entfernen[1]); wir erkennen das in Törrings Kaspar der Thorringer, wo einmal ausdrücklich verlangt wird: „Der Leichnam bleibt."

Auch wo es garnicht zur Räumung der Bühne notwendig wäre, werden die Leichen sogleich entfernt, z. B. Räub. IV, 5, Fiesko IV, 4—5[2]); sogar am Aktschluss (Tell IV) hätte Schiller es gern angeordnet, wenn er der Geschicklichkeit der Statisten hätte trauen dürfen.

Bei der totalen Verwandlung nun war weder Anfangs- noch Schlusssituation gestattet; ausserdem verlangte die Veränderung sämtlicher Seitenkulissen mehr Zeit und Arbeit. Man bemühte sich indessen um möglichste Beschleunigung, und für die Opernbühne soll Ferdinand Bibbiena einen neuen Mechanismus zum schnelleren Dekorationswechsel erfunden haben. Vielleicht ist es dasselbe System, das in den 70er Jahren auch in den deutschen Schauspielhäusern eingeführt wurde: die Kulissen waren verschiebbar, während sie

---

[1]) Es geschah das teils dem Darsteller zu Liebe, teils aus ästhetischen Gründen. Das zweite betont Einsiedel in seinen Grundlagen zu einer Theorie der Schauspielkunst, S. 22: „Auffallende körperliche Verzerrungen, lange Gegenwart eines Leichnams werden auf der Bühne entweder lächerlich oder schmerzhaft: denn entweder die Illusion wird vollendet — und dann tritt die Wirklichkeit mit ihren Schmerzen ein — oder sie wird vertilgt — und dann quälet uns der Streit komischer Anwandlungen und ernsthafter Wünsche."

[2]) Das Wegschaffen von Gianettinos Leichnam muss in der Urfassung noch gefehlt haben, denn Ifflands Protokoll tadelt die widrige Leichenplünderung durch ein sanftes Frauenzimmer (Martersteig S. 89.)

vorher durch eine unter der Bühne angebrachte Walze aufgezogen wurden.[1])

Das Mannheimer Theater, das jedenfalls über die vervollkommnete Maschinerie der Oper verfügte, hat, wie aus den Dekorationsplänen im Hauptbuch hervorgeht, bei Zimmerdekorationen selten von der partiellen Verwandlung Gebrauch gemacht, sondern meist die ganze Dekoration verändert. Infolgedessen rechnet ein für die Mannheimer Bühne bestimmtes Stück wie Kabale und Liebe nicht mit dem Wechsel zwischen Vorder- und Hinterbühne; alle Szenen sind auf die ganze Bühne zugeschnitten und bei den zweiten Szenen jedes Aufzuges müssen die Personen erst auftreten, so I, 5; II, 4; IV, 6; nur in III, 4 ist es nicht ausdrücklich bemerkt. Auch im Don Carlos gestattet sich Schiller die partielle Verwandlung nicht so oft, als er Gelegenheit gehabt hätte. Dass sich dadurch ein chronologischer Anstoss ergab, ist oben[2]) gezeigt; hätte Schiller es gemacht, wie Otway, der in seinem „Don Carlos“ V, 4 das Aufgehen des hinteren Vorhangs vorschreibt, so hätte er mitten in die Abschiedsszene zwischen Carlos und der Königin hineinführen können. Erst bei den späteren Stücken macht er sich wieder alle Vorteile der partiellen Verwandlung zu nutze.

Es kann nun gar keine Frage sein, dass die Bedingungen, die der offene Szenenwechsel stellte, auf den Aufbau jedes Bühnenstückes von vornherein einen gesetzmässigen Einfluss

---

[1]) Hagen, Gesch. d. Theat i. Preussen. S. 130.

Prölss, Kurzgefasste Gesch. d. d. Schauspielkunst S. 97.

Wolter, Fr. W. Grossmann, Diss., Bonn 1901, S. 54.

Caroline Schulze-Kummerfeld hebt in ihren Erinnerungen (Riehls Histor. Taschenb. 1873, S. 401) die verschiebbare Kulisseneinrichtung des neuen Leipziger Theaters (1767) als modern hervor. Dagegen heisst es im Gothaer Theaterkalender 1777 S. 49 von dem alten Berliner Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkt: „Die Bewegung der Kulissen wird, wie gewöhnlich bey kleinen Theatern, durch eine in der Mitte angebrachte Walze betrieben.“

[2]) Kap. I, S. 124.

ausüben mussten. Es kommt nur darauf an, einmal die Probe zu machen, und ich wähle dazu das verwandlungsreichste Stück Schillers, den Tell.

Iffland richtete bald nach der Mitteilung des Planes die Anfrage an den Dichter: „Wo kann kurzes, mittleres und ganz langes Theater sein?"[1]) Als Schiller im Dezember 1803 die Dekorationsangaben schickte,[2]) hat er auf diese spezielle Frage keine Auskunft gegeben, nur für die Hauptszene schrieb er vor: „Der Raum muss sehr gross seyn, weil Tell hier den Apfel schiesst."

Indirekt ist jedoch die Antwort auf Ifflands Anfrage sehr wohl im Dekorationsplan enthalten; für alle Szenen, wo das Volk oder die Natur (der stürmische See) mitspielt, musste von vornherein die ganze Bühne in Aussicht genommen sein; danach können wir in den 18 Szenen, die diese Beilage an Iffland vorsieht, bereits den beinahe regelmässigen Wechsel zwischen kurzer und langer Bühne deutlich erkennen; nur in I, 2 und I, 3 treten einmal zwei Szenen auf der kurzen Bühne nebeneinander. In der endgültigen Ausführung ist dies abgestellt, indem die Attinghausenszene zum zweiten Aufzug hinübergenommen wurde. Umgekehrt ist es beim vierten Akt, wo die Ausführung den überlegten Plan störte.

Der Dekorationsplan für Iffland enthält für diesen Aufzug folgende Angaben:

---

[1]) 28. Juli 1803. Vgl. Teichmanns Litt. Nachlass, hrsg. v. Dingelstedt, S. 222.

Übrigens findet sich in manchen Dramen der Zeit bei den Dekorationsüberschriften die Grösse der Bühne vorgeschrieben z. B.:

Iffland, Verbrechen aus Ehrsucht I, 1: Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief.

Schröder, Das Porträt der Mutter III: Ein kurzes Zimmer mit zwei Seitenthüren.

Kotzebue, Johanna v. Montfaucon IV, 1: Guntrams Hausflur — kurzes Theater.

Goethe, Götz v. Berlichingen (Bühnenb. v. 1804) IV, 1: (Kurzes Zimmer).

[2]) An Iffland 5. Dez. 1803, Jonas VII, S. 99 ff.

1) Der gothische Rittersaal [IV, 2; kurze Bühne].

2) Seeufer, Fels und Wald, der See im Sturm [IV, 1; lange Bühne].

3) Wildes Gebirg, Eisfelder, Gletscher, ... [III, 2; kurze Bühne].

4) Die hohle Gasse [IV, 3; lange Bühne].

5) Die Veste Rossberg bei Nacht auf einer Strickleiter erstiegen [kurze Bühne].

Nun ist No. 3 bereits im dritten Akt vorausgenommen[1]); statt dessen hält jetzt die Sterbeszene Attinghausens (früher No. 1) die beiden auf der grossen Bühne spielenden Szenen auseinander. Während sie am Aktanfang mit einer Gruppe — der sterbende Attinghausen — hätte eröffnet werden können, war dies nun unmöglich; es musste also Abhülfe geschaffen werden und Schiller that dies, indem er zunächst in einem Brief an Iffland,[2]) dann aber wahrscheinlich in allen Bühnenmanuskripten (wenigstens wird es im Aschaffenburger Manuskript und im Mannheimer Hauptbuch[3]) bestätigt) einen kleinen Zwischenauftritt einschieben liess, worin Hedwig den ihr von Baumgarten verwehrten Eintritt zu Attinghausens Lager und zu ihrem Kinde erzwingt.

Es war dies ein bewährtes Mittel; auch Goethe hatte einmal,[4]) als es sich um die Aufführung des Julius Cäsar in

---

[1]) Ich nehme an, dass es sich um den Auftritt zwischen Rudenz und Bertha handelt. Höchstens wäre möglich, dass diese Szene schon als zweiter Auftritt des zweiten Aktes in einem Zimmer spielen und die wilde Gebirgsszenerie im 4. Aufzug einem andern Motiv (etwa der Verabredung zum Sturm auf Rossberg) dienen sollte.

[2]) An Iffland 14. April 1804, Jonas VII, S. 139 f. Goed. XIV, S. 377 f.

[3]) Der Mannheimer Dekorationsplan (Walter II, 228 ff.) scheint mir einmal von den Absichten Schillers abzuweichen. III, 1 (Tells Hof) war eine Dekoration von drei Flügeln; die darauffolgende Waldgegend hatte vier Flügel. Hedwig musste sich also am Schluss der ersten Szene von der Bühne entfernen, während sie nach Schiller den Abgehenden lange mit den Augen folgt. Er hatte sich den folgenden Auftritt offenbar als kurze Szene gedacht und lässt ihn deshalb mit leerer Bühne beginnen und endigen.

[4]) Goethe an A. W. Schlegel 27. Okt. 1803. W. A. IV, Bd. 16, S. 336.

so konnte man sicher sein, dass diese Gegenstände zu der Handlung in irgend einer engen Beziehung stehen würden.

Beaumarchais gilt in Frankreich als der Erste, der auf Arrangement ausging und durch Aufstellung überflüssiger Gegenstände bereits ein gewisses Milieu zum Ausdruck brachte. Auch in Deutschland sind dem bürgerlichen Drama hierin die ersten Fortschritte zu danken; immerhin scheint man doch nur wenig über das Notwendige hinausgegangen zu sein und mit diesen Versuchen nicht einmal allgemeinen Beifall gefunden zu haben. Friedr. Ludw. Schröder tadelte z. B. an einer Mannheimer Aufführung von Kotzebues Kind der Liebe: „Ohne Not befand sich ein Sofa auf dem Theater, das mit vielen Umständen hin und hergeschafft wurde“.[1]) Und doch tat man in Mannheim in dieser Richtung noch recht wenig; auf einen individuellen Charakter jeder einzelnen Dekoration kam es gar nicht an; wenn zwei Innenräume wechselten, konnten die Möbel bleiben, wie das für den zweiten Akt des Don Carlos im Hauptbuch zweimal ausdrücklich vermerkt ist.[2]) Oder auch das Umgekehrte kam vor: im Millerschen Zimmer stand im ersten Aufzug ein Notenpult mit Violincell, im letzten Aufzug statt dessen ein Klavier — also nur gerade das, was jedesmal gebraucht wurde. Im zweiten Akt der Piccolomini waren nicht elf Stühle, wie Seni zählt, auf der Bühne, sondern nur zehn, weil Terzky hinter Wallensteins Stuhl zu stehen hat. An anderen Theatern war man darin noch mehr zurück; als Iffland 1796 in Weimar gastierte, konnte es noch vorkommen, dass er als Dalner in Dienstpflicht überhaupt keinen Stuhl vorfand, auf den er hätte in Ohnmacht sinken

---

[1]) Meyer, Fr. L. Schröder II, 1, S. 73.

[2]) Durch liebenswürdige Vermittlung des Herrn Dr. Walter in Mannheim durfte ich mir auf der Durchreise einen kurzen Einblick in das Hauptbuch verschaffen; einige Kleinigkeiten konnte ich daraus entnehmen; im allgemeinen gewann ich aber den Eindruck, dass alles für die Bühnengeschichte der Schillerischen Stücke Wesentliche bereits in den von Walter veröffentlichten Teilen enthalten ist.

können. Er sank in die Kniee und errang mit dieser Nüance solchen Beifall, dass er sie künftig beibehielt.[1])

Nun hätte freilich eine vollständige Zimmereinrichtung mit echten Möbeln und allem Zubehör nicht etwa intimrealistisch, sondern nur illusionsstörend wirken müssen, so lange sie sich nicht an Wände eines Zimmers anlehnen konnte. Ein geschlossener Raum fehlte; die Seitenwände waren in Kulissen zerschnitten. Wurde eine Seitenthür oder ein Fenster gebraucht, so schob man sie als Rechteck zwischen die Verkürzung der Kulissen ein;[2]) was an Uhren, Spiegeln, Bildern notwendig war, wurde an den Kulissen aufgehängt und bedingte mit seinen Horizontalen noch stärkere Brechungen der Perspektive.

Einheitlich konnten nur die Dekorationen wirken, die eigens für ein Stück angefertigt waren und die ganze Ausschmückung auf die gemalten Leinwandflächen projicieren konnten. Ausdrücklich gerühmt wird eine Dekoration, die der berühmte Zimmermann, ein Schüler der italienischen Dekorationsmaler, in Hamburg für den Götz ausgeführt hatte:[3]) „Statt des Nachttisches sieht man unter einem Spiegel einen Tisch mit einem simpeln Teppich behangen, den die Hand, vom Auge betrogen, immer aufheben will; zur Rechten einen altväterischen Schrank, mit Passgläsern geschmückt; zur Linken einen Camin; statt der Tapeten an der blossen dicken Mauer rings herum die Konterfeyen der Ritter aus der Berlichingenschen Familie aufgehängt, die sich, wenn sie aus den Gräbern aufstehen könnten, so zu sagen selbst darinn erkennen würden.“ Freilich waren diese Ahnenbilder untrennbar von den Kulissen und mussten in jedem Ritterstück wiederkehren.

Diese gut ausgeführte Dekoration ist sicherlich nicht typisch für die Verhältnisse um das Jahr 1774; kein anderes

---

[1]) Böttiger, Entwickl. d. Iffl. Spiels, Leipzig 1796, S. 91.
Funck, Erinn. a. m. Leben II, S. 35.
Über den vollständigen Mangel von Stühlen auf dem Theater hatte bereits Mylius geklagt. (Beytr. z. Crit. Hist. VIII, 30. Stück S. 308).

[2]) Walter II, S. 237.

[3]) Winter, Theatergesch. Forsch. II, S. 49.

Schauspielhaus verfügte damals über die Mittel, die Schröder aufwandte; den Luxus, für neue Stücke eigene Dekorationen anzuschaffen, kannte nur die Oper. So sehr nun Schröder die Gefahr, die von dem Dekorationsprunk aus drohte, erkannte,[1]) für so geraten hielt er es doch, mit dem Geschmack des Publikums Kompromisse zu schliessen.

Böttiger[2]) behauptet, Schröder habe in den 90er Jahren die ganze Bühne 120 Mal verändern können. Es ist das ein ungeheurer Reichtum gegenüber dem fundus, über den man Jahrzehnte vorher geboten hatte. In Ifflands Almanach[3]) wird das Inventar, das zur Mitte des Jahrhunderts vorhanden zu sein pflegte, aufgezählt: „Ein Prachtsaal, eine Strasse, ein Dorf, etliche bürgerliche Zimmer, ein Kerker, etliche Hügel und Gebüsche.“ 1775 wird hier als das Jahr des Umschwungs genannt, während Dalberg[4]) in seiner Denkschrift erst 1783 und 1784 als die Zeit bezeichnet, wo mit den Ritterschauspielen der Operngeschmack aufkam und ein verändertes Theaterdirektionssystem nach sich zog.

Für den Zustand, der sich nun entwickelte, ist das Mannheimer Theater interessant. Es erhielt seit 1785, wie die anderen Bühnen, seinen italienischen Dekorationsmaler, ein Mitglied der Familie Quaglio, der alle neuen Aufträge zur allgemeinen Bewunderung erfüllte; es handelte sich dabei vor allem um Opern und um die von Dalberg selbst bearbeiteten Stücke z. B. Julius Cäsar und Der Einsiedler von Carmel.[5])

Welche Stillosigkeit sich aber daraus zunächst entwickelte, zeigt das Gutachten zur Hebung der Mannheimer Bühne, das

---

[1]) Fr. L. Schmidt, Denkwürd. (hrsg. v. Uhde) II, 135.
Riehls Histor. Taschenb. 1875, N. F. V, S. 290 f: „Die Oper, die Pest des guten Geschmacks.“

[2]) Minerva, Taschenbuch für 1818, S. 290.

[3]) Almanach 1811, S. 41 ff.

[4]) Koffka, S. 255 ff.
Pichler, S. 116 f.

[5]) Iffland, Theatral. Laufbahn D. L. D. 24, S. 58 f., 75.
Koffka, S. 172.
Pichler, S. 85, 89, 93.

Iffland von Berlin aus lieferte; es heisst dort: „Säle, Pracht-Zimmer und fremde Kostüme sind gut besorgt; allein die täglichen Zimmer, der einzig vorhandene Wald mit seinen schlechten Setzstücken ist von dem Publikum 26 Jahre lang gesehen worden. Diese Dekorationen tragen nicht mehr die Spur der Farbe, und starren vom Unrath des Gebrauchs." Man möchte demnach fast annehmen, dass diese einzige Walddekoration daran schuld war, dass die Mannheimer Bühne im ersten Akt des Don Carlos keinen Dekorationswechsel vornahm.[1])

Jedenfalls mussten Stücke, für die keine Kosten zu neuen Dekorationen aufgewendet wurden und keine Operndekorationen zu brauchen waren, unter diesem Zustand leiden. Für die Räuber wurden, wie Schiller selbst berichtet,[2]) zwei herrliche Dekorationen eigens angefertigt, die vor den übrigen jedenfalls bedeutend hervorstachen. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, wie die Ahnengalerie des Moorschen Schlosses, die nicht zu den neuen Anschaffungen gehörte, dargestellt wurde, so erkennen wir den Abstand von Zimmermanns Hamburger Dekoration: Es wurde die typische Galerie genommen, ein Tisch mit einem Nonnengewande und ein einziger Sessel aufgestellt, und an der zweiten und dritten Kulisse rechts und links heftete man des alten Moor, Karls, Franzens und der Mutter Bildnisse an.[3])

Das Wandbild Karls im Schlafzimmer des alten Moor, vor dem dieser nach der Bühnenbearbeitung einen Vorhang aufziehen sollte, ist im Mannheimer Manuskript durch ein Medaillonbild, das er aus der Tasche holt, ersetzt. Unter diesen Umständen that Schiller gut, auch in den Bühnenbearbeitungen des Don Carlos das Gemälde, in dessen Anblick

[1]) Duncker, Iffland in seinen Schriften S. 86. In den Protokollen von 1786 (Martersteig S. 332) ist auch einmal von einer Parkdekoration die Rede: „So oft die Decoration: Park .... erscheint, ist es nicht anders, als hänge unsere Bühne ihr Schild aus, warauf geschrieben steht: Verwirrung und Langeweile."

[2]) Goed. II, 374. Welches die neuen Dekorationen waren, ist aus dem Hauptbuch nicht zu ersehen. Vielleicht die von III, 2 und VI.

[3]) Walter II, S. 226.

Posa vor der Audienz bei Philipp versinkt, wegzulassen; es heisst bloss:

Er macht einige Gänge durch's Zimmer.

Dass alle Ausstattungsgegenstände nur Berechtigung hatten, soweit sie in der Handlung eine Rolle spielten, musste auf die Bühnenanweisungen von Einfluss sein. Was davon direkt eingeführt werden sollte, dazu wurde bereits eine Person in Beziehung gesetzt, wie wir es im Anfang von Kabale und Liebe sehen:

Miller steht eben vom Sessel auf, und stellt sein Violonzell auf die Seite. An einem Tisch sitzt Frau Millerin —

Eine genaue Beschreibung der Räumlichkeit zu geben, wenn er sie auch bis auf die Wanduhr genau vor sich sah, konnte der Dichter nicht den Mut haben und er hielt es auch nicht für seine Aufgabe. Bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gingen daher die Szenenüberschriften kaum über die allgemeinsten Bezeichnungen: Zimmer, Saal, Wald u. s. w. hinaus. Gottsched hatte daraus sogar eine Regel gemacht: „Dieses geht den Poeten nicht weiter an, als in so weit er sagt, wo der Schauplatz des Stückes gewesen, darnach sich der Theatern-Meister nachmals richten muss.“[1]) Und Lenz noch preist es als einen Vorteil des dramatischen Dichters vor dem epischen, dass er sich um den äusseren Flitter nicht zu kümmern brauche: „das thut der Dekorationenmahler für ihn.“[2])

Eine weitere Konsequenz ist nun, dass der Dichter überhaupt nicht gezwungen war, seine Vorstellung vom Schauplatz zu plastischer Anschauung herauszubilden. Ein so einheitliches Bild, wie das Zimmer im Millerschen Hause kommt daher selten zu Stande. In der Aufzählung aller möglichen Gegenstände im Dialog galt keine Beschränkung, da der Dichter allzu leicht vergass, wie jede Erwähnung eine indirekte Bühnenvorschrift enthielt. Was der junge Schiller in den ersten Stücken gerade braucht, das führt er im Verlauf der

[1]) Crit. Dichtk. (1730), S. 583,

[2]) Anm. ü. Theater, S. 34.

Szene ein, ohne zu prüfen, wie es in das Gesamtbild passt. Das Klavier, auf dem Amalia spielt, steht im Schlafzimmer des alten Moor; Fieskos Schatulle mit den geheimsten Papieren befindet sich öffentlich im Ballsaal; wenn Pistolen notwendig sind, so hängen sie gleich geladen an der Wand, ob es nun in der Galerie des Moorschen Schlosses oder im Saal des Präsidenten ist.

Von der Landschaft gilt ähnliches; die Szenerie an der Donau ist überladen und wir vermögen nicht zu erkennen, ob Schiller sie überhaupt als abgeschlossenes Bild im Bühnenrahmen schaute und wieviel sein Gesichtsfeld umfasste. Der Fluss war in Mannheim im Hintergrund zu sehen und darüber der Schein der untergehenden Sonne; dagegen wurden die den Hügel herabweidenden Pferde, die mit Früchten beladenen Bäume, die Weinberge, die grünen schwärmerischen Thäler und der Hügel mit dem Galgen den Augen des Publikums entzogen.

Deutlicher noch bemerken wir bei der folgenden Szene, die ja in der Bühnenbearbeitung wegfiel, wie wenig es dem Dichter, der in und mit seinem Helden lebte, daran lag, mit den Augen des Publikums zu sehen. Die Szenenüberschrift „Ländliche Gegend um das Moorische Schloss“ bietet noch nichts Plastisches; der Verlauf der Szene führt sodann den Blick zunächst über die von der Vaterlandssonne beschienenen Fluren, Hügel und Wälder, und nur aus der Ferne schauen wir nach dem Schloss hinüber, nach den Schwalbennestern im Hof, dem Gartenthürchen und der Ecke am Zaun, bis wir aus den letzten Anweisungen: „er geht schnell auf das Schloss zu“ und „er steht an der Pforte“ mit Überraschung erkennen, dass das Schloss selbst dicht vor uns liegt. Das ganze ist das Muster eines mit Erzählungskunst entwickelten Panoramas, dem der Rahmen des Bühnenbildes vollkommen fehlt und das auch die Phantasie des Lesers nur als Wandeldekoration erfassen kann.

Auch im Fiesko zeigen uns Kleinigkeiten, wie der junge Schiller noch immer durch die Wände des Bühnenraumes

hindurchblickte; es heisst z. B. II, 4 im Erzählerstil: „Mohr eilt hinunter“, während die Bühnenbearbeitung (II, 1) mehr Rücksicht auf die thatsächliche Ausführung nimmt und „eilt ab“ einsetzt.

Der untheatralischen Phantasie mussten erst Fesseln angelegt werden; entweder brachte die praktische Bühnenerfahrung ihre Korrekturen an oder der Dichter ging bei der Malerei in die Schule.

In seinen Regeln für Schauspieler hat Goethe den Satz ausgesprochen:[1]) „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.“ Bei mehreren Gelegenheiten[2]) — so im Szenar der „Pandora“ — nennt er auch den Namen des Künstlers, der dem Tableau seinen Stil geben sollte: „Die Verehrung Poussins wird allgemeiner und gerade dieser Künstler ist es, welcher dem Decorateur im landschaftlichen und architektonischen Fache die herrlichsten Motive darbietet.“

Wie sehr dieser Maler den Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts beherrschte, dafür mag Gessner angeführt sein, der bei seinen Spaziergängen in der Natur selbst Situationen in Poussins Geschmack fand.[3]) Überhaupt wird diese Gabe, die Natur bereits stilisiert zu sehen und wie ein Werk der bildenden Kunst aufzufassen, — auch Goethe besass sie in hohem Grade — von Diderot in seinem essai sur la peinture als Zeichen der künstlerisch hochgebildeten Zeit betont.

Andererseits ist zu beachten, wie gerade die Landschaften der Poussin, Claude Lorrain, Swanefeld u. s. w. sich in ihrer Komposition dem Bühnenbild näherten: ein kulissenartiger

---

[1]) W. A, I, Bd. 40, S. 166. Ähnlich hatte er schon am 14. August 1797 aus Frankfurt an Schiller geschrieben: „Die Dekorationen sollen überhaupt, besonders die Hintergründe Tableaus machen.“ W. A. IV, Bd. 12, S. 232.

[2]) W. A. I, Bd. 40, S. 109, 117. Bd. 50, S. 297.

[3]) Brief über die Landschaftsmalerei S. 265.

Vorgrund an den Seiten, der eine weite Fernsicht in der Mitte frei lässt.

Schiller war voll Anerkennung für Diderots Schrift, die Goethe mit kritischen Anmerkungen versah; er fand darin Fingerzeige für den Dichter wie für den Maler.[1]) Überhaupt trat er, während ihn in Dresden noch die vielen Kunstgespräche gelangweilt haben sollen, während seiner ästhetischen Studien der bildenden Kunst immer näher. Und so kann es der Einzelforschung vielleicht gelingen, für Dekorationen oder Gruppenstellungen in den späteren Stücken dieses oder jenes Vorbild auf dem Nachbargebiet zu entdecken, ohne dass freilich irgend ein Schillersches Stück ein so dankbarer Gegenstand sein kann, wie etwa Goethes Faust.[2])

Die Parkszene in der Maria Stuart mit ihrem weiten Blick über den See hin, auf dem ein Fischer den Nachen anlegt, liesse wohl an ein Vorbild der Landschaftsmalerei denken; gerade an Gemälden liebte Schiller den weithin geöffneten Hintergrund, wie seine Besprechung der Konkurrenzbilder für die Propyläen zeigt.[3])

Die Tafelszene in den Piccolomini hat Tieck[4]) nicht mit Unrecht mit einem Veronese verglichen; Schiller kannte die Venetianer wohl und wusste den malerischen Charakter ihrer Kunst zu schätzen;[5]) von Veronese im besonderen wird die Hochzeit zu Cana in S. Giorgio (jetzt im Louvre), dasselbe Bild, das von Heinse[6]) im Ardhingello überschwänglich gelobt war, im Geisterscher erwähnt; allerdings ist dort gerade das, was Tieck auch an der Gruppierung der

---

[1]) An Goethe 12. Dez. 96. An Körner 27. Dez. 96. Jonas V, 131, 137.

[2]) Morris, Goethestudien I, 2. Aufl., S. 114 ff.

[3]) Goed. X, S. 530.

[4]) Dramaturg. Schr. I, 65. Krit. Schr. III, 48.

[5]) Goed. X, S. 103. Doch soll er nach Tiecks Erzählung bei seinem Besuch in Dresden 1801 den Koloristen wenig Liebe entgegen gebracht haben. (Köpke, Tieck I, 258).

[6]) Werke (hrsg. v. Laube 1838) Bd. I, S. 18.

Piccolomini aussetzt, nämlich das geringe Hervortreten der Hauptfiguren, getadelt. Dankbarer für den Vergleich als dieses berühmteste Bild des Meisters oder die Dresdener Hochzeit zu Cana sind andere Gastmahldarstellungen z. B. die Mahlzeit im Hause des Levi (Venedig-Akademie) oder das Mahl des heil. Gregor (Vicenza). Dort nimmt die Dienerschaft, wie bei Schiller, den Vordergrund ein, und auf die Tafel selbst ist nur der Durchblick durch die Bögen der Architektur gestattet. Dass Schiller diese Bilder in Stichen kannte, ist anzunehmen; es ist also wohl möglich, dass die Anordnung der Dekoration und Gruppierung dadurch befruchtet wurde.

Mit der Malerei ist sogar die Szenerie des Parkes von Aranjuez, wie sie in der Thalia vorgeschrieben ist, zusammenzubringen. Wenn es heisst: „Die Beleuchtung wird so eingerichtet, dass die vordere Bühne dunkel bleibt, die hintere aber munter und hell ist,“ so widerspricht dies durchaus der herkömmlichen Bühnenbeleuchtung, stimmt aber mit den französischen Landschaftern überein, die die Vordergrundkulissen dunkel hielten, um die Leuchtkraft der hellen Fernsicht zu steigern.

Auch von wirklicher Naturanschauung war Schillers Vorstellung genährt; der Park von Aranjuez hat heimatliche Lokalfarben, sei es nun, dass wir bei den Orangenalleen, Boskagen, Statuen und springenden Wassern an die Solitude oder an Schwetzingen, bei der dazu kontrastierenden Einsiedelei an Hohenheim oder an den Dresdener Grossen Garten denken wollen.[1]) Die ländliche Gegend um das Moorische Schloss ist eine schwäbische Landschaft, ebenso die Gegend an der Donau, bei der übrigens auch an den Sonnenuntergang an der Donau in Millers Siegwart erinnert werden kann.[2])

---

[1]) Minor I, 81, 82. II, 426, 581. Den Schwetzinger Park bezeichnet Charlotte von Schiller ausdrücklich als Urbild. Urlichs, Charl. v. Sch. I, S. 98.

[2]) Siegwart, 2. Aufl., Leipz. 1777, S. 14.

Der Poussinische Stil hatte sich, wie Goethe pries, von der blossen Aus- und Ansicht wirklicher Gegenstände zur höheren ideellen Darstellung erhoben. In seinem letzten Drama entfernte sich Schiller wieder von diesem Idealstil und wandte sich dem entgegengesetzten Prinzip zu, der Echtheit des Schauplatzes. Während man zu Weimar in der Dekoration des Tell „nur mässig, wiewohl schicklich und charakteristisch“ verfuhr,[1]) kam Schiller einem Wunsche Ifflands entgegen, wenn er den Schauplatz wirklichkeitsgetreu entwarf, denn Iffland liess das Berliner Publikum gern eine bekannte Örtlichkeit erkennen.[2]) Und so sind denn nicht nur im Buchdrama, sondern auch in den Dekorationsangaben, die Schiller an Iffland sandte,[3]) statt einer rein formalen Beschreibung wirkliche Namen aufgezählt: der Hakenberg, die Glarischen Eisgebirge u. s. w.

Es genügte für Schiller nicht, den Dekorateur auf die Aberlischen Schweizerlandschaften,[4]) durch die er selbst angeregt worden war, zu verweisen, sondern er liess durch einen Zeichner eigene Entwürfe herstellen.[5]) Vielleicht wurde er dazu durch Goethe veranlasst, der skizzierte Vorlagen anzufertigen liebte und auch einmal im Entwurf einer Tragödie den Grund dafür vermerkt: „weil man der Worte zu viel gebrauchen müsste und sich doch Niemand herausfinden würde.[6])“

Die bedeutende Entwickelung in der Bestimmtheit der Dekorationsanforderungen, die wir an Schiller beobachten, konnte sich nur vollziehen, wenn er eines Theaters sicher

---

[1]) Tag- u. Jahreshefte 1804 W. A. I, Bd. 35, S. 186.

[2]) Iffland an Schiller 28. Juli 1803. Teichmann, S. 222. Klingemann, Kunst u. Natur III, 370.

[3]) An Iffland 5. Dez. 1803. Jonas VII, S. 99.

[4]) Dass ein Blatt dieses Schweizer Kunstindustriellen auf eine bestimmte Dekoration eingewirkt habe, ist nicht anzunehmen, dagegen konnten die kolorierten Radierungen wohl auf die allgemeine Lokalfärbung von Einfluss sein. Trotz ihres geringen Kunstwertes waren diese Arbeiten damals sehr beliebt (Sulzer, Th. d. sch. Künste II, 655). In Weimar hatte schon 1779 Herzogin Amalia einige Blätter erworben (Wagner, Briefe an Merck I, 155). Goethe besuchte Aberli auf der Schweizerreise 1779.

[5]) An Iffland 9. Nov. 1803. Jonas VII, 93.

[6]) W. A. I, Bd. 11, S. 343.

war, das alle Mittel daran setzte, jede kleinste Vorschrift zu erfüllen. Er besass dieses später in der Berliner Bühne unter Ifflands Direktion; aber auch Weimar that, was in seinen Kräften stand, und dort konnte Schiller bei den Proben selbst zugegen sein. Als Regisseur seiner eigenen Stücke war er zur genauen plastischen Vorstellung aller Einzelheiten gezwungen.

Schon sein Verhältnis zur Mannheimer Bühne hatte ihm einmal eine so verhältnismässig präzise Vorschrift gestattet, wie im zweiten Aufzug von Kabale und Liebe: „zur rechten Hand steht ein Sofa, zur linken ein Flügel."[1]) Die Thaliafassung des Don Carlos geht zunächst darin weiter; sobald aber die Verbindung mit dem Mannheimer Theater abgebrochen ist, wagt sich Schiller den fremden Theaterdirektoren gegenüber mit keinerlei Vorschriften heraus und die Bühnenbearbeitungen des Don Carlos sind in Bezug auf Dekorationsangaben das Kahlste, was er geschrieben hat.

In Weimar dagegen nimmt er gleich wieder den Standpunkt des Regisseurs ein und der vierte Aufzug der Piccolomini wird mit einer so langen und ins Einzelne gehenden Anweisung eröffnet, wie Schiller sie nie vorher gewagt hätte und wie sie auch bei anderen Dramatikern der Zeit noch selten ist. Und in Berlin folgte man allen Anordnungen so genau, dass es auf den ersten Blick fast erscheint, als hätte der Berichterstatter [2]) seine Beschreibung mit einigen Ausschmückungen aus der Buchausgabe abgeschrieben:

> „Ein alt gothischer Saal, zwar in unverkrüppeltem gothischen Geschmack, doch ohne die Sitten der Zeit zu beleidigen, war von Herrn Verona für dieses Schauspiel gemalt worden. Ein freistehender Säulengang quer über die Bühne hin, scheidet ein Drittel des Saales von dem vordern Raum. Vor diesem Säulengange war die erste Tafel zu acht Personen, deren vordere Seite nach den Zuschauern zu unbesetzt war. Hinter den Säulen war auf beiden Seiten eine Tafel von sechs Personen, im Hintergrunde eine Tafel von acht Personen, welche auf beiden Seiten besetzt war. Alle Tafeln waren

---

[1]) Rechts und links wurde damals vom Zuschauer aus gerechnet; im Tell I, 1 ist dies ausdrücklich ausgesprochen.

[2]) Jahrb. d. preuss. Monarchie 1799; Braun II, 361 f.

mit Tischtüchern belegt, die mit Fransen besetzt waren. Die Gerichte waren vollständig und nach damaliger Sitte überhäuft. Es ward aus Bechern getrunken und aus grossen silberartigen Kannen kredenzt.

Die Schenke war mit Bechern, Kannen, Humpen, einem grossen Schwenkkessel und grossen Schüsseln besetzt; die Beleuchtung des Saales geschah durch grosse Gueridons im alten Kostüme, die Tafeln selbst waren mit runden Leuchtern in derselben Form besetzt. Das astrologische Zimmer war ganz nach der Beschreibung eingerichtet, welche der Dichter davon gegeben hat".

Was bei dieser Schilderung sofort auffällt, das ist das schon erwähnte Prinzip der Echtheit, das in Berlin damals bis zur Übertreibung durchgeführt wurde. Iffland, dem, obwohl er sich der Unterstützung Schinkels bediente, ein eigener feinerer Geschmack in Dekorationen nicht nachgerühmt wird[1]), kann die ersten Anregungen durch Dalberg empfangen haben, wenigstens rühmt er in seiner Theatralischen Laufbahn[2]) die Dekoration des Julius Cäsar in Mannheim, wo das Kapitolium nach einem getreuen Abriss dargestellt wurde. Ifflands Nachfolger, der Graf von Brühl ging in dieser Richtung noch weiter, und so entstand damals bereits in Berlin eine Art Meiningertum und Platens Spott im Romantischen Ödipus war nicht ganz unberechtigt:

„So musste neulich aus Berlin sogar
Bis Aranjuez ein Maler sich mit Extrapost
Begeben, blos um nachzusehn im Garten dort,
Wo die von Schillers buhlerischer Eboli
Gepflückte Hyazinthe steht".

Goethe konnte als Theaterleiter von Weimar aus diesem Aufwand, mit dem zu wetteifern ihm die Mittel fehlten, neidlos zusehen. In späterer Zeit, als er selbst mit dem Theater nichts mehr zu schaffen hatte, hat er sich über den Berliner Luxus ausgesprochen[3]) und trotz der Anerkennung, wie genau

---

[1]) Teichmann S. 103.

[2]) D. L. D. 24, S. 58 f.

[3]) Gespräch mit Lobe, Juli 1820. v. Biedermann, Goethes Gespräche Bd. IV, S. 47, 52.

alle Absichten des Dichters zur Erfüllung gelangten, auch die Nachteile hervorgehoben:

> „Erst müssen die Decorationsmaler und Maschinisten dem Publicum nichts Neues mehr bieten können, das Publicum von dem Prunk bis zum Ekel übersättigt sein, dann wird man zur Besinnung kommen —“.

In der früheren Zeit dachte Goethe noch nicht so streng, und dass auch Schiller dem Dekorationsluxus freundlich gesinnt war und ihm Vorschub leistete, indem er dem Dekorationsmaler und Maschinisten immer wieder Gelegenheit zu neuen überraschenden Leistungen bot, beweisen die letzten Stücke, der Tell und vor allem der Demetrius.

Ein anderer Schritt auf dem Wege der Echtheit war die Einführung der geschlossenen Zimmerdekoration[1]). Goethe hat sich in Dichtung und Wahrheit[2]) absprechend über diese Neuerung geäussert, die er als verfehlte Konsequenz der Diderotschen Natürlichkeitstheorie auffasst; Schiller hat sie wohl überhaupt nicht kennen gelernt. Auf dem Berliner Schauspielhaus wurden die Versuche erst 1825 gemacht und misslangen; nur die Vervollkommnung der Bühnenbeleuchtung konnte diese Neuerung möglich machen. Vorher hatte man schon bei der Privataufführung des Faust beim Fürsten Radziwill 1819 Fausts Arbeitszimmer als vollkommenes Zimmer dargestellt; in Königsberg war 1808 von Breysig ein ganzer Theaterbau darauf eingerichtet worden; der Erste aber war bereits Friedrich Ludw. Schröder gewesen, der seit 1790 in

---

[1]) Devrient III, 168. IV, 228.
Hagen, Gesch. d. Theat. i. Preussen S. 689 ff.
Brühl an Goethe 26. Mai 1819, Teichmann, Lit. Nachl. S. 248.
Schütze, Hamburg. Theatergesch. S. 700.
Fr. L. Schmidt, Denkwürdigk. II, 180.

Auch in Paris kamen in den neunziger Jahren die Kulissen ab (Journ. d. Lux. u. d. Mod. Okt. 1798, S. 575) und Böttiger nennt die Pariser Theater als Vorbilder der Schröderschen Einrichtung. (Fleischers Minerva 1818, S. 209).

[2]) W. A. I Bd. 28, S. 65.

Hamburg an Stelle der Flügel Seitenprospekte beinahe senkrecht zum Hintergrunde aufstellte.

Der Kampf gegen die Gebrechen der perspektivischen Kulissendekoration, wie sie von der italienischen Oper ausgebildet war[1]), wurde oft von falschen Gesichtspunkten aus geleitet. Nur wenige wollten wie Tieck an die Stelle des unvollkommenen Truges eine wirkliche Architektur setzen, an die sich die Spielenden geistig und körperlich anlehnen könnten[2]). Die meiste Gegnerschaft ging darauf aus, für die Kunst des Dekorationsmalers noch mehr Selbständigkeit zu gewinnen, und es ist bezeichnend, dass für die ersten Versuche mit der geschlossenen Dekoration der Name Panorama eingeführt wurde; es handelte sich eben nicht um einen Raum, sondern um Gemälde. Der Hauptverfechter dieser Richtung, Breysig ging daher so weit, das neue Prinzip auch auf die freie Natur auszudehnen und eine geschlossene Walddekoration zu schaffen, die das Auftreten der Personen überhaupt nur von vornher zuliess.

So wenig nahm die entwickelte Dekorationsmalerei auf das Drama Rücksicht; sie fühlte sich nicht mehr in dienender Stellung, sondern als selbständige Kunst. Die Gefahr, die bereits Gottsched[3]) als drohend erkannt hatte, war nun hereingebrochen und der symbolische Kampf zwischen Poet und Maschinist, wie ihn Tieck in der Verkehrten Welt ausfechten lässt, endete oft mit dem Sieg des Zweiten: „Und sie sollen die Dekorationen vorziehn!“ Und was wir in Tiecks gestiefeltem Kater als guten Witz lesen: „Die Dekoration wird herausgerufen“, das ereignete sich in Wirklichkeit so manches Mal[3]).

Die berühmten italienischen Dekorationsmaler Bibbiena, Servandoni, Quaglio, Colomba waren Fürsten des Theaters; Servandoni, der am Stuttgarter Hof eine enorme Besoldung

---

1) Prölss, Kurzgef. Gesch. d. D. Schauspielk. 1900, S. 90 f.
2) Dramaturg. Schr. II, 297 ff.
Der junge Tischlermeister II, S. 71 f.
3) Phantasus, Schriften 1828 Bd. V, S. 429, 276.

erhielt [1]), hatte es vorher in Paris fertig gebracht, die lebenden Personen überhaupt von der Bühne zu verbannen und in einem stundenlangen spectacle de décoration die Geschichten der Pandora, des Tasso, des Leander und der Hero als Gemälde vor den Zuschauern vorbeiziehen lassen [2]).

Die Einwände, die Diderot noch erhoben hatte, dass die schönste Verzierung doch nur ein Gemälde zweiter Ordnung sein dürfe [3]), galten nun nichts mehr; die übermächtig gewordene Dekorationskunst machte dieselben Rechte geltend, wie die selbständige Malerei; sie liess sich nicht verwehren, ebenso wie die Landschaftsmalerei, ihre Perspektiven mit Staffagefiguren zu beleben. Nicht nur auf kleinen Winkelbühnen konnte man Rokokokulissen mit weidenden Schafen finden und einen Hintergrund, auf dem eine lustwandelnde Gesellschaft von Spaziergängern beständige leblose Zuschauer abgaben [4]). Als Goethe 1797 auf der Reise nach der Schweiz sich in Frankfurt aufhielt, besuchte er das Atelier eines italienischen Dekorationsmalers Fuentes und bewunderte dessen Leistungen. Die gemalten Zuschauer erwähnt er ausdrücklich, ohne sich daran zu stossen; ja, als Abkehr von der Wirklichkeitsdarstellung und Natürlichkeit musste ihm diese Kunst sogar einen Fortschritt bedeuten; er wurde zu einer Abhandlung „Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" angeregt, in der er die Berechtigung der gemalten Staffagefiguren ganz ernsthaft verteidigte [5]). Nachdem diese

---

[1]) Sittard, Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württemberg. Hofe II, S 61.

[2]) Trautmann, Zur Entwicklungsgeschichte der Theater-Decoration in Schneiders Werk Die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Wien 1892 S. 297 f.

Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre S. 477 f.

[3]) Theat. d. H. Diderot. II, 426, 428. Auch Sulzer (Th. d. sch. K. II, 1236) sagt vom Dekorateur: Er hat das Seinige zum Schauspiehl am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an seine Arbeit denkt.

[4]) Brandes, Meine Lebensgeschichte II, S. 124.

[5]) W. A. I, Bd. 47, S. 257 ff. III, Bd. 2, S. 81 ff.

Die Theorie der älteren italienischen Dekorationsmalerei (Serlio) hatte lebende Personen nicht gestattet. Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. Leipzig 1894 S. 79.

1798 in den Propyläen erschienen war, fand sie im Journal des Luxus und der Moden [1]) Widerspruch durch einen Leipziger, namens Ch. A. Michaelis, der gegen die Vereinigung von Malerei und Plastik protestierte. Allein Goethe hat diesen Einwänden vielleicht weniger Beachtung geschenkt, als dem folgenden Aufsatz des Journals, der von den Kunststücken, die auf dem Londoner Theater mit beweglichen Dekorationen geleistet wurden, berichtete. Auf die Unterstützung von Seiten dieser Künste scheint er auch bei eigenen Dichtungen gerechnet zu haben; bei dem Entwurf einer Tragödie kann man im Zweifel sein, ob das ferne Herannahen eines Zuges nicht durch einen beweglichen Hintergrund dargestellt werden sollte [2]), und die Walpurgisnacht im Faust ist nur als Wandeldekoration denkbar. Wenn sich also Goethe später gegen den Aufwand an Maschinerie aussprach, so war es doch nur die Übersättigung daran, gegen die er sich wendete, nicht die ganze Richtung. Im Jahre 1815 kam ein Schüler jenes Fuentes, Beuther nach Weimar, der, wie Goethe berichtet [3]), „durch perspektivische Mittel unsere kleinen Räume in's Gränzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannichfaltigen, und durch Geschmack und Zierlichkeit höchst angenehm zu machen wusste“.

Und kommen wir nun zu Schiller, so finden wir ihn im Demetrius in deutlichem Einverständnis mit dem Stil der Operndekoration. Beim Einzug in Moskau [4]) handelt es sich darum, eine unabsehbare Menge darzustellen: „Eine lange Strasse hinab sieht man gemahlte Zuschauer, Kopf an Kopf, ebenso auf Fenstern und Dächern — Dieser reiche Anblick des Menschengedränges muss auf einmal das Auge treffen. wenn eine Gardine gezogen wird“. Eine andere Eigenschaft der Opernbühne hatte Schiller schon in den ersten Stücken

---

[1]) Journ. d. Lux. u. d. Mod. März 1799. S. 121 ff., 125 ff.

[2]) W. A. I, Bd. 11, S. 338, 343.

[3]) Tag- u. Jahreshefte 1815, W. A. I, Bd. 36, S. 101. Klingemann, Kunst u. Natur I, 436 ff.

[4]) Dram. Nachl. I, S. 160, 201.

angenommen, nämlich die Tiefe des Raumes, die es ermöglichte, „Scenerien und Gruppen hintereinander aufzuthürmen und Chöre und Aufzüge aus dem fernsten Hintergrunde in Front hervorrücken zu lassen[1]).“

Die Achse des Schillerschen Theaters weist in die Tiefendimension. Er begnügt sich nicht mit dem sehr langen aber ganz schmalen Streifen, auf dem die Romantiker nach Basreliefart die Personen operieren lassen wollten; er verfügt gern über mehrere Räume und gewinnt sie durch ein Hintereinander z. B. bei der Tafelszene der Piccolomini, während Goethe ein Nebeneinander bevorzugte und in den Mitschuldigen wie in der Wette die Breite der Bühne durch eine Zwischenwand halbierte. Eine Lieblingsvorstellung Schillers — man mag dabei an die lange Zimmerflucht der Militärakademie denken — war der Durchblick durch verschiedene Räume und das weit von hinten her sichtbare Auftreten der Personen aus der Tiefe.

„Aussicht von vielen Zimmern“ heisst es im fünften Akt der Räuber, und Amalia kommt im ersten Aufzug der Bühnenbearbeitung „langsam durch die hintern Zimmer.“ In Kabale und Liebe II, 2 erscheint der Major durch das Vorzimmer, und im Don Carlos wird wiederholt von dieser Tiefe der Bühne Gebrauch gemacht:

III, 9 Der König erscheint in dem angrenzenden Zimmer, wo er einige Befehle giebt.

V, 2 Alba entfernt sich. Man sieht ihn noch eine Zeitlang im Vorhofe verweilen und Befehle austheilen.

V, 9 Alle entfernen sich. Der König folgt ihnen durch zwei Zimmer und riegelt alle Thüren.

Die dritte Vorschrift ist seit der Ausgabe von 1801 weggefallen; in den Bühnenbearbeitungen fehlen alle drei, weil die kleineren Theater dadurch vor eine unmögliche Aufgabe gestellt worden wären.

---

[1]) Aus Sempers Gutachten zum Dresdener Theaterbau 1838. Prölss, Gesch. d. Hofth. zu Dresden, S. 495.

Im Wallenstein versprach sich Schiller noch einmal besondere Wirkung von dem letzten Abgehen Wallensteins, das durch einen langen Gang hin verfolgt werden soll; später rechnet er mit diesen Durchblicken nicht mehr.

Ob der lange Gang bei der Aufführung in Weimar dargestellt wurde, ist die Frage; wenigstens berichtete Böttiger bei Gelegenheit von Ifflands Gastspiel als Franz Moor, dass das Theater nicht genug Tiefe habe, um die Aussicht in einige Hinterzimmer zu öffnen;[1]) trotzdem lässt sich vermuten, dass Schiller nichts Unmögliches verlangte, denn er nahm gerade beim Wallenstein über die theatralische Ausführbarkeit der Dekorationen Rücksprache mit Goethe.[2]) In den folgenden Stücken war er noch vorsichtiger; wenn es im Druck der Jungfrau vor der Montgomeryszene heisst: „Johanna zeigt sich in der Ferne," so ist diese Anweisung, die noch an die Jugendstücke erinnert, in den Bühnenbearbeitungen ersetzt durch: „erscheint auf einer Anhöhe." Am deutlichsten aber ist die gewissenhafte Rücksichtnahme auf den zur Verfügung stehenden Raum im Tell zu erkennen. Schiller schrieb für den Apfelschuss die grösste Tiefe des Theaters vor, die möglich war, denn er brauchte die ganze Länge der Diagonale als Entfernung des Schützen von seinem Ziel. Es ist interessant, ihn hierin mit seinen Vorgängern zu vergleichen.[3]) Im Urner Tellenspiel und bei Ruef[4]) sind, obgleich der mittelalterliche Schauplatz vollen Spielraum gelassen hätte, keine Entfernungen angegeben. Henzi konnte 200 Schritte annehmen, da er den

[1]) Böttiger, Die Entwickl. d. Iffland. Spiels S. 318. Auf zwei Stichen im Taschenbuch für Damen 1805 führt der Gang seitwärts in die Kulissengasse und öffnet sich nicht dem Auge des Zuschauers.

[2]) An Iffland 24. Dez. 1798. Jonas V, 477.
Goethe an Schiller 29. Dez. 98. W. A. IV, Bd. 13, S. 362.

[3]) Roethe, Die dramat. Quellen des Schillerschen Tell. Festg. f. Hildebrand 1894. S. 264.

[4]) Bächtold, Schweizerische Schauspiele des sechzehnten Jahrhunderts III, S. 28, 95.

Flechsig. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. Leipz. 1894, S. 81 f.

Schuss hinter die Szene verlegte; ebenso kann es in Ambühls Schweizerbund 200 Schritt heissen, weil der Auftritt erst nach dem Schuss mit dem Beifallklatschen des Volkes beginnt und Walther schon mit dem Pfeil am Apfel herangesprungen kommt. In Ambühls Tell wird der Schuss selbst auf der Bühne dargestellt, aber der Knabe steht auf der Seite des Theaters, wo er nicht zu sehen ist; die Entfernung ist auf 120 Schritt vermindert. Schiller lässt Schützen und Ziel zugleich sichtbar sein; er verkürzt also die Schussweite auf 80 Schritte.

Vollkommener Realismus wird dabei immer noch nicht möglich gewesen sein; der Illusion des Publikums blieb noch eine Aufgabe, denn Walther durfte nicht einmal im äussersten Hintergrund der Bühne stehen, wo seine Figur Schatten geworfen hätte und jedenfalls zu dem in perspektivischer Verkürzung gemalten Prospekt in ein allzu auffallendes Missverhältnis getreten wäre.

Mit den ungeheuren Perspektiven, wie sie die Bibbiena und Servandoni, als Ausläufer der Barockkunst, in die Theaterdekoration eingeführt hatten, waren überhaupt mancherlei Nachteile verbunden. Da diese Durchblicke durch eine unendliche Flucht von Sälen und Hallen nur eine illusorische Tiefe bildeten, war ein Auftreten von hinten her ausgeschlossen, ja es durfte eigentlich überhaupt niemand auf der Hinterbühne Stellung fassen, es sei denn, dass er einen Riesen darzustellen hatte.[1])

Dieser Schwierigkeit stand auch Schiller gegenüber, sobald er mit der perspektivischen Dekoration rechnete z. B. in der Zwinguriszene. Das Gerüst mit den Arbeitern durfte, wenn es im ganzen Umfange sichtbar sein und den Hinter-

---

[1]) Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre S. 384.

Auf dem französischen Theater scheint man darauf besonders geachtet zu haben. Seckendorf (Vorlesungen über Deklamation und Mimik II, S. 277) berichtet: „Man ist im Ballet zu Paris so weit gegangen, dass man die Perspektife durch mehrere, verschieden grosse Personen, als eine gekleidet, bei Auftritten aus grosser Entfernung, hat beobachten lassen und die Wirkung soll günstig gewesen sein.“

grund ausfüllen sollte, nicht in natürlichen Verhältnissen erscheinen. Es blieb also nur übrig, es entweder mehr in den Vordergrund an die Seite zu schieben und den Hintergrund frei zu lassen, wobei der auf der ganzen Szene lastende Eindruck des drohenden Zwingschlosses hätte geopfert werden müssen — oder für eine perspektivische Verkürzung zu sorgen; diese musste sich dann natürlich auch auf die Personen erstrecken. Gemalte Arbeiter waren bei der rastlosen Bewegung, die auf der Hinterbühne herrschen sollte, ausgeschlossen. Schiller kam infolgedessen auf die glückliche Auskunft, die Werkleute durch Kinder darzustellen; ein Mittel, dessen sich später auch Goethe bei der Einrichtung seiner Proserpina bediente.[1])

Vielleicht darf man die Konsequenzen, die aus der Rücksicht auf Bühnenperspektive erwachsen mussten, noch weiter verfolgen. Fischer, Alpenjäger, Hirt sind im Anfange des Tell symbolische Figuren, die mit ihren symmetrischen Liedstrophen, durch ihre auf Matten, Fels und See verteilte Aufstellung das ganze Schweizer Volk in seinen drei Hauptberufsarten verkörpern. Warum ist diese Symmetrie gestört und in die Funktionen des Fischers der Fischerknabe eingetreten? Vielleicht nur deshalb, weil die Gestalt des ausgewachsenen Mannes zu dem verkleinerten Kahn in der Tiefe der Bühne in Widerspruch getreten wäre.

Es ist eine lange Lehrzeit, die der Theaterdichter Schiller durchlaufen musste, bis er diese berechnende Regiekunst beherrschte. Seine ersten Beobachtungen im Ludwigsburger Opernhause[2]) konnten ihn in der Kenntnis der Theaterperspektive kaum fördern. Wenn sich dort zwischen den schon in Verkürzung gemalten Kulissen der Hintergrund öffnete und den Ausblick in die wirkliche Natur frei liess, wo man ganze Regimenter vorüberziehen sah, so war das eine Unersättlichkeit, die mit ihrer Vergewaltigung der Sinne jede Ökonomie des Geschmacks zu Boden trat.

---

[1]) Genast I, 238.

[2]) Just. Kerner. Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. 2. Aufl 1886, S. 117.

Am Mannheimer Theater musste sich der Dichter der Räuber die ersten Korrekturen gefallen lassen. Im Schauspiel heisst es: „Ein altes verfallenes Schloss in der Mitte“, im Trauerspiel dagegen hat das alte verfallene Raubschloss „vorn auf der Bühne“ seinen Platz gefunden.[1])

An den perspektivischen Prospekt konnte der Turm, aus dem der alte Moor hervortreten sollte, natürlich nicht angeklebt werden; dazu kam noch die schlechte Akustik des Mannheimer Theaters.[2])

Auch noch der Fiesko rechnet, wie in Erinnerung an das Ludwigsburger Theater mit einer ganz ungeheuren Tiefe der Bühne und verlangt perspektivische Unmöglichkeiten. Das Thomasthor, das im fünften Aufzug hinter dem Palast der Doria, auf dessen Altane Andreas erscheint, den Abschluss der Bühne bildet, muss noch ziemlich unverkürzt erscheinen, denn die Verschworenen dringen von dort aus ein. Wenn das Thor gesprengt ist, erblickt man den Hafen, „worin viele Schiffe liegen, mit Lichtern erhellt und Soldaten besezt“;[3]) eine dieser Galeeren müsste immer noch gross genug sein, dass Fiesko und Verrina das Brett betreten können, das zu ihr hinüber führt. Dieser letzten Unmöglichkeit weicht die moderne Regie aus, indem sie nur eine kleine Gondel am Ufer liegen lässt, die zu der unsichtbaren Galeere übersetzen soll.[4]) Welche Einrichtung man bei der ersten Aufführung des Werkes

---

[1]) Diese Änderung steht auch in Zusammenhang mit der Mannheimer Einteilung in sieben Aufzüge; die Turmdekoration, für die vorher nur die Hinterbühne zur Verfügung gestanden hätte, konnte nun hinter dem Vorhang hergerichtet werden. Ebenso Braut v. Mess. II: Aus einem anstossenden Pavillon, der ganz nah am Proscenium angebracht ist, tritt Beatrice. (Hamb. Manuskr.)

[2]) Martersteig, S. 347.

[3]) So in der Bühnenbearbeitung. Im Druck ist von den Soldaten nicht die Rede. Über die nachlässige Behandlung dieser szenischen Schwierigkeiten siehe A. Lewald, Allg. Theater-Revue III, S. 291 f.

Im Leipziger Manuskript ertrinkt Fiesko nicht, sondern wird erstochen; infolgedessen ist der Hafen unnötig und die Dekoration heisst nur: Eine Hauptstrasse in Genua.

[4]) Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels I, S. 250.

traf, ist uns nicht aufbewahrt; das Mannheimer Hauptbuch weist für den Fiesko eine leere Seite auf, was um so bedauerlicher ist, als Schiller selbst sich mit den Proben gerade dieses Stückes viel Mühe gab.

Bei diesen Proben muss Schiller auf so manche Ansprüche zu verzichten gelernt haben; als er etwa einen Monat nach der Mannheimer Aufführung den umgeformten Fiesko an Grossmann schickt, empfiehlt er bereits sein nächstes Stück wegen des geringen Aufwandes „an Maschinerie und Statisten" und ebenso preist er später die Bühnenbearbeitungen des Don Carlos an als das Beste an theatralischer Wirkung, was er ohne Hilfe von Spektakel und Operndekoration geleistet habe.[1])

Nur gezwungen hat sich Schiller in diesen Verzicht hineingefunden; die Enthaltsamkeit von allem Aufwand äusserer Mittel bedeutete für ihn doch eine Entbehrung und im Ganzen betrachtet sind sogar die Mannheimer Erfahrungen weniger als fruchtbringende Lehrzeit, wie vielmehr als niederschlagende Ernüchterung aufzufassen. Am klarsten geht dies aus dem Brief hervor, den Schiller von Dresden aus an Friedr. Ludw. Schröder, auf dessen Hamburger Theater er damals seine ganze Hoffnung setzte, schrieb:[2])

> „Aber mein Verlangen nach Ihrer Bekanntschaft ist sehr eigennüzig. Ich habe bis jezt Forderungen an die Schaubühne gestellt, die noch keines von allen Theatern die ich kenne, befriedigte. In Mannheim habe ich vollends, aus Ursachen, die hier zu weitläuftig wären, beinahe allen Enthousiasmus für das Drama verloren. Jetzt fängt er wieder an, in mir aufzuleben, aber mir graut vor der schrecklichen Mishandlung auf unsern Bühnen. Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meine[r] Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf u. den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muss. Ich kenne nunmehr die Gränzen recht gut, welche bretterne Wände und alle nothwendigen Umstände des Theatergesetzes dem Dichter verschreiben, aber es giebt engere Gränzen die sich der kleine Geist und der dürftige Künstler sezt, das Genie des grossen Schauspielers u. Denkers aber überspringt."

Die letzte Wendung spricht deutlich aus, dass es vor allem die grosse Persönlichkeit eines künstlerisch bedeutenden

---

[1]) An Grossmann 8. Febr. 84, 5. April 87. Jonas I, 177, 335.

[2]) An Schröder 12. Oktober 1786, Jonas I, 311.

Theaterleiters war, nach der Schiller, durch Dalbergs vornehme Kälte abgestossen, sich sehnte; daneben kamen auch die reichen äusseren Mittel in Betracht, mit denen das Hamburger Theater verschwenderisch umgehen konnte. Beide Wünsche sollten später an anderen Orten ihre Erfüllung finden, der eine in Weimar, der andere durch die Berliner Bühne.

Wenn er an die Berliner Aufführung seiner Stücke dachte, brauchte Schiller sich kaum mehr irgend eine Beschränkung aufzuerlegen; schliesslich scheint er beim Reichstagsakt des Demetrius auch die Erfahrung, die er in Mannheim mit der Aufstellung des Turmes gemacht hatte, vergessen zu haben; er muss sich daher bei heutigen Aufführungen des Fragmentes wieder dieselbe Korrektur gefallen lassen: der Thron des Königs von Polen wird auf die Seite geschoben, während er nach Schillers Anordnung die hinterste Tiefe des Theaters einnehmen und den Mittelpunkt des zentral komponierten Bühnenbildes darstellen sollte. Wenn Kettner[1]) sich mit aller Entschiedenheit gegen diese moderne Bühnenpraxis wendet, so verkennt er doch wohl die Unmöglichkeit, den Schillerschen Vorschriften nachzukommen. Gerade Laube, der Einzige unter den Fortsetzern, der die erste szenische Angabe veränderte, hatte in Wien und Leipzig die Inszenierung der Reichstagsszene praktisch erprobt[2]) und wenn er dabei zur Überzeugung kam, Schiller selbst hätte an den anderthalb Akten noch vieles geändert, so kann man ihm nur zustimmen.

Das Durchkorrigieren für den Theaterzweck war erst die letzte Phase der Schillerschen Arbeitsmethode; bei den Räubern bereits hatte er die durchaus moderne Auffassung des Theaterdichters vertreten, der sein Stück nicht auf dem Papier, sondern erst auf den Brettern fertigstellt; ebenso hat er sich später in einem Brief an Körner[3]) über den Wallenstein ausgesprochen. Und welche Veränderungen der Tell noch kurz

[1]) Dram. Nachl. I, S. XXXIV.

[2]) Das Burgtheater, S. 372 f.
Das norddeutsche Theater, S. 155.

[3]) 30. Sept. 1798, Jonas V, S. 436.

vor der Aufführung erfuhr, ist oben an mehreren Stellen gezeigt worden; der Demetrius hat diese letzte Phase, der sicher vieles zum Opfer gefallen wäre, nicht durchgemacht.

Übrigens ist die Reichstagsszene ein Beispiel dafür, wie Schiller die Dekoration sich immer schon in Verbindung mit den Personengruppen vorstellte. Auf das wirksamste wurde die Gruppenbildung unterstützt, indem man den ebenen Bühnenboden verliess und durch Estraden und Treppen, Hügel und Felsen, Mauern und Brücken für mannigfaltige Aufstellungspunkte sorgte. Je grösser die Bühne, desto notwendiger war es, sie in Stufen aufsteigen zu lassen und je zahlreicher die Volksmenge erscheinen sollte, desto mehr kam es darauf an, ein unmalerisches Drängen zu vermeiden.

Dass die vielen Hügel, die im Ritterdrama als Dekoration vorgeschrieben wurden und so auch die Anhöhe in den Räubern (III, 2) bereits mit dieser Wirkung rechneten, darf wohl nicht angenommen werden; Kotzebue dagegen muss als der erste Dramatiker gelten, der sich die Erkenntnis in vollem Masse zu Nutze machte. Wo er mit grösseren Mengen oder auch nur mit der ganzen Tiefe der Bühne zu rechnen hat, z. B. in der Sonnenjungfrau, in Johanna v. Montfaucon, Gustav Wasa, den Hussiten vor Naumburg, lässt er den Boden schräg oder stufenförmig ansteigen und verbaut die Bühne mit Versatzstücken.

Johanna von Montfaucon könnte hierin auf die Dekorationen der Jungfrau von Orleans (II, 4) eingewirkt haben. Im vierten Aufzug führt hinten ein Felsenpfad in die Höhe; im fünften Akt bildet den Hintergrund eine Brücke, über die Johanna von Montfaucon in glänzender Rüstung mit ihrem Gefolge eilt, um später auf der Vorderbühne aufzutreten. Wenn man Schillers Vorliebe dafür, das Herannahen von Personen vor ihrem eigentlichen Auftreten bereits sichtbar werden zu lassen, in Anrechnung bringt, so lässt sich wohl denken, dass er dem praktischen Einfall Kotzebues folgte.

Im Tell forderte nun der Schauplatz selbst dazu heraus, aus seiner gebirgigen Natur Vorteil zu ziehen. Der erste

Aufzug zeigt Hirt und Alpenjäger zu beiden Seiten auf erhöhtem Standpunkt; bei Gesslers Tod ist wiederum der hinten ansteigende Felsenweg verwendet, auf dem die Wanderer, ehe sie die Szene betreten, gesehen werden; in der letzten Szene endlich wird die ganze Dekoration mit den von Landleuten besetzten Anhöhen und dem Steg im Hintergrunde lediglich aufgebaut, um ein grosses Schlussbild zur Geltung zu bringen. Auch hier ist die Dekoration erst mit den Gruppen zusammen entworfen; als Schiller die Dekorationsangaben an Iffland schickte, liess er gerade den letzten Schauplatz noch unbestimmt.

---

6. Beleuchtung, Maschinerie, theatralische Effekte.

„Bey der Beleuchtung ist daran erinnert worden, dass selbige nach der Grösse des Platzes und der Farbe der Flügel eingerichtet werden müsse und dass es niemals zu helle seyn könne.“[1]) Dieser Satz wurde in Ekhofs Schweriner Schauspielerakademie zu Protokoll genommen. Dass sich über einen der wichtigsten Punkte der Theatereinrichtung nicht mehr sagen liess, beweist einen Tiefstand, der durch den Mangel an geeignetem Beleuchtungsmaterial hinreichend erklärt wird. Auf keinem anderen Gebiet waren im Jahrhundert der Erfindungen dem Theater noch solche Fortschritte vorbehalten. Die Einführung der geschlossenen Zimmerdekoration war, wie wir sahen, zunächst daran gescheitert, dass das Licht, das von den Seitengassen aus auf die Bühne fiel, nicht entbehrt werden konnte. Noch immer spendete dazu von oben herab der alte Kronleuchter seinen Schein,[2]) und in manchen Stücken z. B. in Weimar beim Alarcos und bald danach bei der Braut

---

[1]) Theater-Kalender 1779, S. 30.

[2]) Eine Anekdote in Reichards Theater-Kalender 1776, S. 83 erzählt, wie einem Schauspieler, der als Toter auf der Bühne lag, vom Kronleuchter herab das Wachs ins Gesicht träufelte.

von Messina hing er bis in den Bühnenraum herab.[1]) Ursprünglich hatte die Bühne selbst stets zu ihrer eigenen Beleuchtung mithelfen müssen; so beklagte sich z. B. Mylius darüber, dass es Mode sei, auf die Tische Leuchter hinzustellen, gleichviel ob es Tag oder Nacht sei.[2]) Später versuchte man auch öfters eine Beleuchtung von hinten her[3]), z. B. in Hamburg beim Heimlichen Gericht des Götz, wo ja der unheimliche Eindruck unterstützt wurde, wenn von den Spielenden nur die Silhouetten zu sehen waren.

Das Material bestand zunächst noch aus Kerzen, die in den Pausen geputzt oder gewechselt werden mussten; daneben scheint auch Öl verwendet worden zu sein; ein Verzeichnis der Ludwigsburger Oper zählt für eine Vorstellung 170 Stück Wachslichte, 1176 Stück Unschlittkerzen, 430 Pfund Baumöl u. s. w. auf.[4])

Mit diesen Mitteln erreichte die Opernbühne jedenfalls alles, was an Beleuchtungseffekten zu jener Zeit überhaupt möglich war. Und wieviel man von ihr hierin verlangen konnte, zeigen die Vorschriften in Schillers lyrischer Operette: Als Zeus und Merkur erscheinen, tritt eine „plözliche Klarheit“ ein; Zeus „rekt die Hand aus, ein Regenbogen steht im Saal“; „er rekt die Hand aus, die Sonne verschwindet, es wird plözlich Nacht.“

Der Mannheimer Bühne scheint Schiller darin nicht viel zugetraut zu haben; dass bei Karls Schwur „Höre mich Mond und Gestirne“ der Mond wirklich sichtbar wurde, hatte er offenbar gar nicht erwartet, denn im Wirtembergischem Repertorium beschreibt er sein Erstaunen:

> „Sie müssen wissen, dass der Mond, wie ich noch auf keiner Bühne gesehen, gemächlich über den Theaterhorizont lief, und nach Maasgab seines Laufs ein natürliches schröckliches Licht in der Gegend verbreitete.“[5])

---

[1]) Braun III, S. 286.

[2]) Beytr. z. Crit. Hist. VIII, 30. St. S. 306.

[3]) Hagen, Gesch. d. Theat. i. Preussen, S. 694.

[4]) Sittard, Gesch. d. Theat. u. d. Musik am Württ. Hofe II, S. 153. Über die spätere Vervollkommnung der Beleuchtung bis zum Gas: Klingemann, Kunst u. Natur I, S. 37. 61.

[5]) Goed. II, 374. Einen „Mond mit blechernem Spiegel“ hatte man für 12 Gulden 18 Kreuzer angeschafft (Brahm I, 156). Wie es auf der

Die herkömmliche Art war, nur den Schein des Mondes von oben herabfallen zu lassen und dies mag Schiller wohl auch mit seiner Vorschrift „Mondnacht“ im Bühnenmanuskript gemeint haben; im Druck des Trauerspiels heisst es nun ausdrücklich: „Wald. Mond. Nacht“; im Schauspiel war vom Mond überhaupt noch nichts vorgeschrieben worden.

Dass die Beleuchtungsvorschrift als Bestandteil der Dekorationsangabe über der Szene steht, ist nicht durchaus Regel. Im Fiesko steht die direkte Anweisung über III, 1; III, 2; IV, 1; V, 1; für IV, 11 wird sie indirekt ersetzt: „Hier ist niemand als die verführerische Nacht“ .... „Wäre die Nacht nicht so dichte u. s. w.“, ebenso Kab. III, 6 durch Wurms Gruss: „Guten Abend, Jungfer.“

In Wallensteins Lager ist die Beleuchtung völlig absichtslos durch die Anweisung: „lässt das Halsband in der Sonne spielen“ bestimmt; in Wallensteins Tod endlich treten nur indirekte Zeitangaben auf z. B.

V, 3: Es ist schon finstre Nacht.

In den letzten Stücken stehen dann wieder direkte Überschriften: Jungfr. V, Braut IV, Tell II, 2.

Der Form nach sind es mehr Zeitangaben als konkrete Beleuchtungsvorschriften, z. B.

Fiesko V, 1: „Nach Mitternacht“
Kab. V, 1: „Abends zwischen Licht“
Tell. V, 1: „Es ist eben Tagesanbruch“

nur im Don Carlos war die andere Form gewählt in der letzten Szene: „Es ist ganz finster“ (Bühnenbearb.: „Das Theater ist ganz finster“).

Sollte sich die Beleuchtung während der Szene verändern, so konnte dies gleichfalls bereits in der Überschrift verlangt werden z. B. Tell II, 2: „Der See, über welchem anfangs ein Mondregenbogen zu sehen ist.“ Plümicke schrieb über den letzten Auftritt des Fiesko: „Es wird allmälig Tag“;

Schmiere damit gehalten wurde, davon giebt eine Anekdote in Reichards Theat. Kal. 1787, S. 66 ungefähr eine Vorstellung: Der Mond erschien, an einem Bindfaden gezogen, auf dem Theater und zwar zu früh. Karl Moor schnitt ihn ab, so dass er brennend zur Erde fiel.

Schiller hat im zweiten Akt dieselbe Angabe gespalten: in der Überschrift steht „Morgendämmerung“ und innerhalb des Auftrittes heisst es dann: „Die Sonne geht auf über Genua.“

Die Geschwindigkeit der Bühnenzeit wird bei Beleuchtungsveränderungen sinnlich wahrnehmbar und oftmals allzu deutlich. Z. B. in der Jungfrau von Orleans liegen zwischen der Vorschrift:

(Der Sturm legt sich, es wird hell und heiter)

und Raimonds Worten:

Der Sturm hat ausgetobt
Und friedlich strahlend geht die Sonne nieder.

nur 14 Verse.

Da nun der Übergang doch nur mit ruckweiser Absichtlichkeit bewerkstelligt werden kann, so sind mit jeder Beleuchtungsveränderung Missstände verbunden. Ein Theaterpraktiker, wie Paul Lindau,[1] sagt darüber: „Unmerklich kann der Beleuchtungswechsel nie vollzogen werden. . . . Das Publikum merkts immer und wird zerstreut. Der Beleuchtungswechsel muss stets bei Gleichgiltigem vorgenommen werden, niemals bei Stimmungsvollem, das er nur einleiten soll. Die Angaben des Dichters im Buche sind fast immer falsch. Der Dichter vermerkt den Beleuchtungswechsel regelmässig zu spät.“

Diese Beobachtung trifft bei Schiller unbedingt zu. Erst als Ruodi und Kuoni sich über den Sturm zu unterhalten beginnen, heisst es im Tell: „Die Landschaft verändert sich, man hört ein dumpfes Krachen von den Bergen, Schatten von Wolken laufen über die Gegend.“ In den Räubern steht die Bemerkung: „Es wird immer finstrer“ in der stimmungsvollen Pause vor dem Auftreten Hermanns im Walde, der Sonnenaufgang im Fiesko ist erst dann erwähnt, als Fiesko mit offenen Armen dem königlichen Tag entgegeneilt, und der Sonnenuntergang am Schluss der Jungfrau von Orleans erst, als der Tod der Heldin effektvoller Beleuchtung bedarf.

Es ist dieses Zuspätkommen der Vorschrift schliesslich nur ein Moment epischer Erzählungstechnik, die ihre Stimmungs-

[1] Vorspiele auf dem Theater, S. 56 f.

effekte bis zu dem Augenblick aufbewahrt, wo sie auf den Leser oder Hörer wirken sollen. Im Drama, das für Leser und Bühne zugleich bestimmt ist, ist der richtige Platz für die direkte Vorschrift kaum zu finden; am besten wird der doppelten Aufgabe die indirekte Anweisung gerecht, bei der allerdings jede nähere Anordnung, vor allem der Moment des Eintretens, dem Regisseur überlassen ist, z. B.

Fiesko II, 18: Ueber dem ernsten Gespräch hat uns die Nacht überrascht.

W. T. IV, 8: Der Sonne Licht ist unter,
Herabsteigt ein verhängnisvoller Abend.

Jungfr. V, 2: Der Sturm hat ausgetobt
Und friedlich strahlend geht die Sonne nieder.

Braut II, 1: Schon neigt die Sonne sich zu ihrem Ziel.

Tell II, 2: Doch seht, indess wir nächtlich hier noch tagen,
Stellt auf den höchsten Bergen schon der Morgen
Die glühnde Hochwacht aus.

Bei den indirekten Angaben der späteren Stücke liegt das Hauptgewicht auf dem symbolischen Parallelismus zwischen Naturerscheinung und Handlung. Schon am Schluss der Räuber hatte Dalberg Sonnenuntergang eintreten lassen.[1]) Beim Fiesko, auch bei dem glücklichen Schluss der Bühnenbearbeitung, hatte sich Schiller den Sonnenaufgang über dem freien Genua noch versagt — ein Effekt, den Plümicke nicht verschmähte —; beim Tell dagegen notierte er sich schon in den ersten Exzerpten:[2])

„Hohes Joch der Berge, mit ewigem Eis, goldroth von der Sonne beschienen, wenn schwarze Nacht die Thäler bedeckt.

NB. mit dieser Erscheinung kann sich der Akt, wo man im Rütli ist, endigen.“

Von der Wirkung dieses Aktschlusses, den die Musik zu unterstützen hatte, versprach er sich viel und er verlangte von dem Dekorationsmaler alle Rücksicht darauf:[3])

„Die höchsten Bergspitzen müssen also transparent seyn, so dass sie anfänglich von vornen weiss, und zuletzt, wenn die Morgensonne kommt, von hinten roth können beleuchtet werden. Weil die

[1]) Goedeke II, 335.

[2]) Goed. XIV, S. VII.

[2]) An Iffland 5. Dez. 1803. Jonas VII, S. 99 ff.

Morgenröthe in der Schweiz wirklich ein prächtiges Schauspiel ist, so kann sich die Erfindung und Kunst des Decorateurs hier auf eine erfreuliche Art zeigen."

Hier mag man Goethes Erzählungen, auf denen ein guter Teil der Naturschilderungen im Tell beruht, heraushören. Übrigens verführte schon der Tellstoff an und für sich dazu, die Natur selbst mitspielen zu lassen. Goethe erzählte später,[1]) welche Rolle er auch in seinem epischen Tellplane den Naturerscheinungen angewiesen habe: „Ich sah den See im ruhigen Mondenschein, erleuchtete Nebel in den Tiefen der Gebirge. Ich sah ihn im Glanze der lieblichsten Morgensonne, ein Jauchzen und Leben in Wald und Wiesen. Dann stellte ich einen Sturm dar, einen Gewittersturm, der sich aus den Schluchten auf den See wirft", und auf eine Vermutung Eckermanns gab er zu, dass die prächtige Sonnenaufgangsschilderung, mit der der zweite Teil des Faust beginnt, aus dem Golde seiner Tell-Lokalitäten gemünzt sei.

Für das gleichmässige Licht der Gestirne hat das Theater nur dieselben Mittel wie für den gewaltsamen Feuerschein. Dieselbe Beobachtung wie bei jeder andern Beleuchtungsveränderung machen wir daher auch beim Ausbrechen eines Brandes: zu einer langsamen Entwicklung ist bei dem schnellen Gang der Handlung keine Zeit. Die Angaben treten zu spät auf; höchstens kann durch Verteilung eine gewisse Steigerung angeordnet werden; so in den Räubern:

„Es fliegen Steine und Feuerbrände"
„Das Schloss brennt"
„Das Feuer nimmt überhand."

Im Fiesko geht es viel schneller; kaum ist der Mohr mit seinem Trupp von Dieben in die umliegenden Häuser eingefallen, so heisst es auch schon; „einige Häuser brennen."

Plümicke, der in unwichtigen Kleinigkeiten wirkliche theatralische Verbesserungen angebracht hat, hat hier geändert; statt der sichtbar brennenden Häuser schreibt er nur Sturmläuten vor; er lässt den Mohren und seine Leute mit Lunten, Stroh und Pechkränzen bereits von der Arbeit kommen

[1]) 6. Mai 1827. v. Biedermann, Goethes Gespräche VI, S. 133 f.

und statt: „Wir wollen eins anzünden und plündern“ heisst es bei ihm: „Zwei Kirchen sind angezündet . . . . wir wollen jetzt im Jesuiterdom einheitzen.“ Auch in Schillers Bühnenbearbeitungen fehlen die brennenden Häuser; im Mannheimer Manuskript kommt der Mohr überhaupt im letzten Akt nicht mehr vor; im Leipziger wird er gleich gefangen gebracht: „Diesen Mohren fanden wir eine brennende Lunte in die Lorenzo Kirche werfen.“

Das dritte Mal, wo Schiller eine Feuersbrunst braucht, zeigt er sie schon zu Beginn der Szene auf ihrem Höhepunkt: „Man sieht das englische Lager in vollen Flammen stehen“; im Hamburger Bühnenmanuskript ist auch innerhalb des Auftrittes der Feuerschein noch einmal erwähnt: „Johanna erscheint auf einer Anhöhe von Flammen beleuchtet“; ob das Feuer bis zum Ende des Aktes erlöschen oder noch auf die Versöhnung mit Burgund seinen Schein werfen soll, ist nicht angegeben. Auf den auch im Tell ursprünglich geplanten Effekt: „Das Gerüste kann auch angezündet werden“ hat Schiller schliesslich verzichtet und lässt im letzten Akt nur die Freudenfeuer von den Bergen lodern.

Die Feuersbrunst, besonders wenn sie mit dem Zusammenstürzen eines Saales verbunden war, hatte trotz der unvollkommenen Bühneneinrichtung schon zu den Lieblingseffekten der Wandertruppen gehört und wurde vom Ritterdrama seit dem Götz gern wieder aufgenommen. Besondere Wirkung tat auf dem Theater der letzte Akt (nach der Buchausgabe IV, 5) von Törrings Kaspar der Thorringer;[1]) auch in der Bühnenbearbeitung des Götz von 1804, die durch mancherlei theatralische Zutaten bereichert ist, nimmt der Brand (V, 6. 7) einen breiteren Raum ein als in der Fassung von 1773. An Stücke, zu denen sie gar nicht gehörte, wurde diese Schlusswirkung sogar angehängt; so endet Stephanies Macbethbearbeitung mit Brand und Einsturz des Schlosses, und für Bürgers Macbeth wurde auf manchen Bühnen derselbe Schluss

---

[1]) Schütze, Hamburg. Theatergesch, S. 622.

beibehalten;[1]) bis auf Schiller hat sich diese Tradition jedoch nicht vererbt.

Übrigens pflegt nicht nur der Beleuchtungsinspizent zu späte Angaben zu erhalten; dieselbe Regel gilt auch für alle anderen Vorgänge, die hinter der Szene in die Handlung eingreifen. Schiller legt darin manchmal so wenig Wert auf Genauigkeit, dass er die indirekte Anweisung vor die direkte setzt, d. h. die Personen hören etwas, ehe es eingetreten ist z. B.

Räub. II, 3: Razmann (aufspringend) Horch ein Schuss! (Schiessen und Lermen).

II, 16: (Trsp.) Hört wie ihre Hörner tönen! Sehet wie drohend ihre Säbel daher blinken! Wie? noch unschlüssig? Seyd ihr toll? Seyd ihr wahnwitzig? — Ich danke euch mein Leben nicht, ich schäme mich eures Opfers! (man hört in der Ferne Trompeten).

Fiesko IV, 6: Schildwachen am Hofthor. Wer draussen? (man pocht).

Jungfr. V, 10: Johanna. Die Franken rücken an, vertheid'ge dich! (Trompeten ertönen).

Zum allmählichen Anwachsen eines Geräusches ist oft keine Zeit gelassen; so wird der Auflauf in Maria Stuart IV, 7 erst in dem Augenblick angegeben, als die Königin auf ihn aufmerkt (allerdings wird in diesem Augenblick durch Burleighs Gehen die Tür geöffnet); der Tumult bei der Ankunft der Jungfrau macht sich erst am Schluss von Raoults Rede bemerkbar:

Sie folgt dem Heer, gleich wird sie selbst hier seyn.
(Man hört Glocken und ein Geklirr von Waffen, die an einander geschlagen werden).

und im Fiesko hört man den Siegesmarsch erst nach Leonorens Tod, direkt ehe der Einzug beginnt.

Dies ist allerdings nicht durchgehends Regel; der Tumult der Wallensteinschen Kommandeurs (Picc. II) setzt bereits bei etwas Gleichgiltigem ein (nach v. 1290), auch das Herannahen Schweizers und seiner Würgengel ebenso wie die Empörung im dritten Aufzug von Wallensteins Tod sind wohl vorbereitet und gesteigert.

---

[1]) Hagen, Gesch. d. Theaters in Preussen, S. 298, 299.
Köster, S. 58.

Da der Moment des Hörbarwerdens sich nicht genau festlegen lässt, wird die Entwicklung des Tumultes häufig mit indirekten Angaben begonnen und dann direkt fortgeführt, z. B. Räub. V, 1, wo Daniel zunächst das Herannahen der feurigen Reiter und den Alarm des Dorfes meldet und es erst später direkt heisst:

(Das Getümmel wird hörbarer);

ähnlich im zweiten Akt des Fiesko vom vierten Auftritt ab; die direkte Angabe tritt erst im sechsten ein:

(Getümmel um den Pallast nimmt zu.)

ebenso W. T. III, 17 ff vom Verse 2024 ab.

Plötzlich eintretende Vorgänge, z. B. ein Schuss, ein Trompetensignal können genau an der Stelle, wo sie eintreten, vorgeschrieben sein; eine indirekte Angabe tritt aber regelmässig hinzu, die Personen auf der Bühne machen sich darauf aufmerksam, denn meistens soll ein bestimmter Eindruck auf sie bewirkt werden; ausserdem werden erst hierdurch die Zuschauer sicher, dass es sich um keine zufällige Störung hinter der Bühne, sondern um einen notwendigen Bestandteil des Stückes handelt.

Mehrere Schüsse werden selten einzeln angegeben, wie in den Räubern IV, 5:

„Man schiesst“
„Man schiesst wieder“
„Man hört noch einen Schuss“.

Wenn hier vollends die Personen die Erläuterung hinzufügen: „Horch! ein Pistolschuss!“, so ist das überflüssig und steif; es hätte das blosse Aufmerken genügt, wie z. B. W. T. III:

(Es geschehen zwey Schüsse. Illo und Terzky eilen ans Fenster.)
Wallenstein: Was ist das?

oder im Don Carlos IV, 22:

(Geräusch im Kabinet)
Alba: Was war das? Still!

Der Charakter einer Erscheinung braucht natürlich nur dann in der indirekten Angabe ausgedrückt zu sein, wenn keine direkte vorausgeht, z. B. Tell I, 4:

„Ich höre klopfen.“

Steht nun die indirekte Angabe allein, so darf man überhaupt bezweifeln, ob das Geräusch bis zu den Ohren des Publikums dringen soll.

Wenn z. B. ein Regisseur die Räuberbande im vierten Akte schnarchen liesse, so wäre das eine grosse Geschmacklosigkeit. Ob das Meeresbrausen, das in der Braut von Messina Beatricens Sinne täuscht, hörbar sein soll, ist dagegen die Frage. Die Nachahmung des Wasserrauschens gehörte zu den leicht ausführbaren und beliebten Aufgaben des Theatermeisters;[1]) von einem Servandonischen Ballet wurde sogar berichtet, das Wasser sei so täuschend nachgeahmt, dass die Zuschauer die Kühlung davon zu fühlen glaubten.[2])

Im Fiesko ist denn auch das Meeresbrausen[3]) direkt verlangt:

V, 1: Alles ist ruhig. Nur das Meer wallt etwas ungestüm.

ebenso im Tell:

v. 136 b: (heftige Donnerschläge, der See rauscht auf).

Wird das Meeresbrausen in der Braut von Messina nicht dargestellt, so muss auch dann, wenn Beatrice das wirkliche Nahen von Menschen zu unterscheiden beginnt, ein aufdringliches Geräusch unterbleiben. Die Annäherung von Menschen soll in den seltensten Fällen vom Publikum vernommen werden, höchstens im Fiesko, wenn es von den zwölf Handwerkern heisst: „Sie stürmen die Treppe hinauf." Ein direkter Fehler wäre es, in den Piccolomini bei den Versen 1682 f.:

„Was war das? Hört ihr nichts? Mir war's, als hört' ich
Im Tafelzimmer heft'gen Streit und Lärmen"

und 1756:

„Ich höre Lärmen — Fremde Stimmen nahen"

---

[1]) Goethe rühmte seinem „Direktor der Natur" diese Kunst besonders nach. Auf Miedings Tod. W. A. I, Bd. 16, S. 136.

[2]) Theat.-Kal. 1780, S. 28.

[3]) Das Meeresbrausen wurde auch gern vom Orchester unterstützt z. B. im Melodrama „Ariadne". Kotzebue beginnt seinen „Eremit auf Formentera" folgendermassen: „Im Hintergrunde der Ocean. Noch brauset das Meer und die Wellen brechen sich am steilen Ufer .... Alles dieses kündiget die erste Symphonie an, in deren ersten Hälfte der Vorhang sich öffnet."

irgend ein Geräusch vernehmbar werden zu lassen; offenbar fingiert die Gräfin die Störung nur, das erste Mal um die Liebenden allein zu lassen, das zweite Mal um sie zu trennen.

Allerdings finden sich bei der Annäherung von Personen auch manchmal direkte Angaben, z. B.

Fiesko II, 16 (man hört kommen.)
III, 3 (Man hört den Mohren.)
Bühnenb. V, 1 (Man hört die Riegel aufschieben.)

Es ist indessen die Frage, ob alle die Zumutungen, die in den Jugenddramen an die sinnliche Vermittlung der feinsten Details gestellt werden, ernst gemeint sind und ob sie nicht trotz ihrer Form sich nur an die Phantasie des Lesers und Hörers wenden, etwa ebenso wie der Pulvergeruch in den Räubern und der Bisamduft, den der Hofmarschall von Kalb über das ganze Parterre zu breiten hat.

Unverkennbar ist die Erzählungsform bei einigen anderen Bühnenanweisungen des Fiesko, z. B. bei dem Sturmläuten. Auf dessen ersten Beginn hin sagt Arabella:

„Hören Sie? Das wimmert vom Thurm der Dominikaner.“

Dieser erklärende Inhalt, der wohl in die indirekten Angaben gelegt werden konnte, wird gleich darauf auch den direkten Anweisungen mitgegeben:

(es stürmt auf drei anderen Thürmen)
(Sturmläuten in der Vorstadt.)

Das Publikum konnte natürlich davon nur den Eindruck eines gesteigerten Lärmes haben, und weiter hatte das Theater nichts auszuführen.

Auf diesen Spektakel, den Schüsse und Trommelsignale, Fackel- und Feuerschein unterstützten, kam es ja auch allein an, um dem nächtlichen Kampfe einen schaurig wirkenden Hintergrund zu verleihen.

Der Dichter des Liedes von der Glocke hat mit dem Silberklang des Mettenglöckleins in der Rütlinacht, mit der Klosterglocke im Don Carlos und Demetrius, dem Notsignal im Tell (IV, 1), den Siegesglocken in der Jungfrau von Orleans (I) und im Tell (V, 1), dem Sturmläuten im Fiesko und Don Carlos (V, 5, seit 1801 gestrichen) die ganze

Stimmungsskala durchlaufen. Zu rührenden Wirkungen hat auch Iffland öfters Glockengeläut hinter der Szene angeordnet;[1]) sein Albert von Thurneisen schliesst in der ersten Fassung mit den Glockenschlägen, die den fahnenflüchtigen Offizier zur Richtstätte rufen; auch Spiess hat in seiner Maria Stuart auf den billigen Effekt des Sterbeglöckchens nicht verzichtet; Schiller verschmäht ihn; dagegen lässt er bei Attinghausens Tod die Burgglocke läuten, ebenso wie Iffland es beim Tod der Königin Elisabeth im Friedrich von Oesterreich gethan hatte.

Jede Erinnerung an die unerbittlich fortschreitende Zeit bringt in erregten Momenten eine unheimliche Wirkung hervor [2]). Iffland erzählt in seiner theatralischen Laufbahn [3]), wie er mit seinen Freunden durch den Perpendikelschlag einer Turmuhr in grausige Erregung versetzt wurde und wie sie nun den missglückten Versuch machten, durch dieses Geräusch in der Geisterszene des Hamlet Wirkungen zu erzielen; eine Anekdote, durch die vielleicht Kotzebue angeregt wurde, auf denselben Effekt in den Hussiten (III, 1) auszugehen:

„ich hör' und bebe, wenn die Räder
Der alten Thurmuhr die Gewichte senken".

Der Uhrschlag kommt vor allem in den nächtlichen Schauerszenen der Stürmer und Dränger vor, z. B.

Klingers Otto III, 9	Horch! mich dünkt, die Glocke ruft zwey im Dorf.
Müllers Genoveva IV, 12	„Die Uhr schlägt Mitternacht ..... Stark Hahnengekräh unten im Dorf".

Ganz ähnlich heisst es in den Räubern:

IV, 5 zwölf schlägts drüben im Dorf
V, 1 Eben izt ruft der Nachtwächter zwey an.

Auch die anderen Stimmungsmittel mit denen Schiller die Trauerszene in den Räubern ausstattete, haben ihre Vorbilder

---

[1]) Stiehler, Das Ifflandische Rührstück, Theat. Forsch. XVI, S. 123.

[2]) Über die Zeit als einen furchtbaren Gegenstand, der in die Klasse des Kontemplativerhabenen fällt, spricht Schiller in der Schrift Vom Erhabenen, Goed. X, S. 142.

[3]) D. L. D. Nr. 24 S. 36. Theat.-Kal. 1783 S. 117 f.
Uhde, Ekhof. Gottschalls Neuer Plutarch IV, S. 215.
Hodermann, Gesch. d. Gothaischen Hoftheaters. Theat. Forsch. IX, S. 99.

im Sturm- und Drangdrama, das seinerseits Szenen wie den dritten Akt von Shakespeares Lear zum Muster nahm. Wenn die Verfasser des Otto und der Zwillinge oder des Karl von Adelsberg die Verzweiflungsausbrüche ihrer Helden von Sturmeswüten und Eulengeschrei begleiten liessen, — ausgesprochen ist der Parallelismus[1]) in den Zwillingen III, 1: „Hörst du nicht, wie lieblich die Natur mit Guelfo dahinbraust?" — so forderten sie den Spott der Kritiker vom alten Standpunkte heraus[2]); die Tragödie französischen Musters kannte solche äussere Mittel nicht.[3])

In seine Inventarisierung der Motive des Ritterdramas hat Brahm[4]) auch die Rubrik „Unwetter" aufgenommen; wenn dabei konstatiert wird, dass dieses Motiv auf die späteren Schillerschen Stücke (Wallenstein, Jungfrau, Tell) fortgewirkt habe, so hat die rein äusserliche Zusammenstellung wenig Wert, da nicht einmal unterschieden ist, wo es sich um eine eigene Zuthat Schillers oder, wie beim Tell, um einen unentbehrlichen Bestandteil des Stoffes handelt.

In den Jugendstücken, die vom Ritterdrama zweifellos mehr abhängig sind, zieht Schiller noch nicht alle Register. Plümicke wusste aus der „Furchtbaren Wildniss" im Fiesko eine ganz andere Szenerie zu machen, und auch seine Mittel blieben noch schwach gegenüber dem Vorbild, das der Sturm und Drang bei Shakespeare gefunden hatte:

„Blast, Wind' und sprengt die Backen! Wütet! Blast!
— — — — — — — — — — — — —
Rassle nach Herzenslust! Spei Feuer, flute Regen".

An Lears Aufruf der tosenden Elemente erinnern erst im Tell die Worte:

> „Raset ihr Winde, flammt herab ihr Blitze,
> Ihr Wolken berstet, giesst herunter Ströme
> Des Himmel und ersäuft das Land".

---

1) Faust, Vorspiel auf dem Theater:
Wer lässt den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?

2) R. M. Werner, Phil. Ludw. Hahn S. 42, 53.

3) Waniek S. 406.

4) Brahm, Das Ritterdrama S. 143. 154.

Nur machen sie sich im Munde des Fischers etwas gesucht, was bereits Körner tadelte. [1])

Auf dem Theater konnte natürlich mit den damaligen Mitteln [2]) nur das Geräusch des Hagels und Regens dargestellt werden, nicht das heruntergiessende Wasser selbst. Auch an den Naturalismus, etwa die Jungfrau nach dem Sturme im fünften Akt durchnässt auftreten zu lassen, dachte Schiller jedenfalls nicht, obwohl der Schauspielkunst des achtzehnten Jahrhunderts solche Versuche nicht fern lagen. Wenn Brentano in seiner Gustav Wasa-Parodie die von aussen kommenden Viehhändler das Wasser von sich abschütteln lässt, könnte sich das wohl auf eine wirkliche Aufführung beziehen; auch Goethe hätte in den Aufgeregten II, 5 zu solchen Ausschreitungen leicht Anlass geben können:

Gräfin: Du siehst wild aus, Friederike, wie du durchnässt bist!
Friederike (das Wasser vom Hute abschwingend).

und dass sie sogar bei Schröder auf dem Hamburger Theater vorkamen, beweist ein Bericht [3]) über die Aufführung des Hofmeisters von Lenz: „Madam Schröder war als Gustchen die Wahrheit selbst. Sie stürzte sich wirklich ins Wasser, ihr Gewand lag an, ihr Haar triefte, sie hing gleich einer

---

[1]) Körner an Schiller 17. März 1804.

[2]) Schütze berichtet in seiner Hamburgischen Theatergeschichte S. 701 von den Einrichtungen Schröders: „Kalphonium, Erbsenbüchsen, Trommel und schmetternder Bretterfall thun das ihrige, um Blitze, Donner und Hagelsturm Aug und Ohren zu versinnlichen“. Bei dem Heulen des Sturmes musste das Orchester mithelfen, wie aus Brentanos Gustav Wasa hervorgeht: Zweyter Schauspieler: „Ich bitte recht sehr um die Bassgeige, den Sturm etwas zu unterstützen“. — Auch für das Volksgemurmel wird dort die Bassgeige gebraucht.

Wie wenig man sich auf den meisten Theatern auf das richtige Eingreifen der Maschinerie verlassen konnte, beweist eine Bemerkung in Dyks Coriolan (Nebentheater 1786 II, S. 125): „Ich ersuche die Maschinenmeister bey den Theatern von oben herab, und nicht, wie öfters geschieht, aus der Coulisse heraus blitzen zu lassen. Ueberhaupt müssen sie sich den Gang der zwey folgenden Szenen wohl bekannt machen, um die abgezweckte Wirkung nicht zu vernichten, anstatt zu bewirken.“

[3]) Meyer, Fr. L. Schröder I, S. 300.

Sterbenden über dem Arm ihres Vaters, der sie ins Leben zurücktrug".

Die Donnermaschine setzt Schiller erst in den letzten Stücken in Bewegung, zum ersten Male in der Macbethbearbeitung. Wie das Trompetensignal den König, so kündet der Donner bei Shakespeare als stehendes Leitmotiv das Auftreten der Hexen an; Schiller leitet nur ihr erstes Erscheinen damit ein und lässt sie auch am Ende des ersten Auftrittes unter Donner und Blitz wieder verschwinden; für die späteren Szenen braucht er dieses Suggestionsmittel, an dessen Stelle ihm die Musik zur Verfügung stand,[1]) nicht mehr und verleiht nur noch den Erscheinungen im vierten Aufzug durch Donnerschläge Nachdruck.

Dagegen lässt er in der Jungfrau von Orleans wieder den schwarzen Ritter unter „Donner, Nacht und Blitz" verschwinden und wirft am Schluss des vierten Aufzuges dem für rohe Effekte dankbaren Publikum einen Brocken zu; „der donnernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht verfehlen" schrieb er damals an Goethe.[2]) Auch nach dem grossen Einzug im Demetrius dachte er wieder daran, denselben Effekt zu wiederholen und durch einen plötzlich losbrechenden Sturm das Volk abergläubisch zu stimmen.[3])

Hekate und der schwarze Ritter versinken bei Schiller in gleicher Weise; nach der Tradition der Macbethbearbeiter jedoch,[4]) die sich aus England herschrieb, erschien und verschwand Hekate, ebenso wie die andern Hexen, in einer Flugmaschine. Dass Bürger noch bei dieser Tradition stehen blieb, zeigen die Verse der eingelegten Hexenszene am Schluss des ersten Aktes:

---

[1]) Die Reichardtsche Musik, die zur Bürgerschen Bearbeitung komponiert war, passte zu der Schillerischen Einteilung nicht, wurde aber trotzdem dazu aufgeführt. In seinen Bemerkungen über die Aufführung schrieb Goethe: „Nach der Hexenscene sollte etwas Musik sein, ehe Malcolm und Macduff eintreten". (W. A. IV, Bd. 15 S. 126).

[2]) An Goethe 3. April 1801. Jonas VI, S. 266.

[3]) Dram. Nachl. I, S. 201.

[4]) Köster, S. 44.

Dreimal Hui von Land nnd Meer
Bannt uns Ross und Wagen her.
Eine Wolk ist die Karosse;
Donnerstürme sind die Rosse.
Hui Hui Hui! heran, heran!
Rollt uns auf den Burg-Altan.
(Rauschend ab).

Auch in Wagners Macbeth heisst es III, 12:

drey Hexen treten auf, Hekate kommt von der andern Seite in einem Wagen von Fleder-Mäussen gezogen

und nacher:

Hekate erhebt sich in die Lufft.

Bei der ersten Aufführung von Schillers Macbeth scheint noch dieselbe Maschinerie Verwendung gefunden zu haben; wenigstens sagt dies die Besprechung im Journal des Luxus und der Moden[1]): man hätte die Hecate nach den Begriffen eines alten und neuen Zauberspuks eher in Flammen aus dem Abgrund, als im Wolkenwagen vom Himmel kommend erwartet. Schiller hat, wie aus Briefen an Körner hervorgeht[2]), den Macbeth, ehe er ihn in Druck gab, einer Überarbeitung unterzogen; wahrscheinlich hat er bei dieser Gelegenheit den Einwand berücksichtigt.

---

[1]) Journal des Luxus u. d. Moden 1800 S. 310.

[2]) An Körner 5. März 1801. Jonas VI, S. 247. 171.

Dass die Druckausgabe nicht die Form darstellt, in der das Stück in Weimar gegeben wurde, scheint noch aus einer anderen Stelle hervorzugehen, bei der wiederum Hekate beteiligt ist. Bei Shakespeare-Eschenburg ist sie während der verschiedenen Erscheinungen auf der Bühne; bei Schiller ist das zweite Auftreten gestrichen und durch den Vers: „Ich will unsichtbar um euch seyn“ (Z. 2236), ersetzt. Nun scheint aber die Überschrift „Die vier Hexen“ eine Spur der alten Fassung darzustellen. Wir finden sie in der hist.-krit. Ausg. S. 103 Zeile 2344, aber — wir finden sie weder in den Drucken, die Vollmer zu seiner Ausgabe benutzte, noch im Stuttgarter Theatermanuskript. Da die Varianten hier unter den Proben anderer Übersetzungen erstickt sind, fehlt jede Erklärung für dieses rätselhafte Eindringen. Kösters Vermutung eines Hexenensembles wird nun auch hinfällig. (Schiller als Dramaturg S. 110.)

[3]) Allerdings zeigt auch das Stuttgarter Theatermanuskript, das bereits vor der Weimarer ersten Aufführung abgesandt wurde, keine Spur der Flugmaschinerie.

Auch an der Erscheinung des schwarzen Ritters wurde kritisiert. Dalberg ordnete nach der ersten Aufführung in Mannheim an, der Geist solle beim Eintritt der Johanna aus der Erde ihr entgegenkommen und sie erschrecken; ein Gedanke, auf den Schiller nicht verfallen konnte, da ihm die Trugbilder der Ilias und der Geist von Hamlets Vater vor Augen standen.[1])

Die Erscheinung des alten Hamlet hat bereits auf den Don Carlos eingewirkt; das Motiv, den Prinzen als das Gespenst seines Grossvaters durch die erschrockenen Schildwachen hindurchwandeln zu lassen, geht zweifellos auf Shakespeare zurück.[2]) Nun ist es aber interessant, dass der Hamletbearbeiter Friedr. Ludw. Schröder, dem es doch nicht einfiel, den Geist von Hamlets Vater, dessen Daseinsberechtigung Lessing erwiesen hatte,[3]) zu streichen, schon an dem scheinbaren Gespenst im Don Carlos Anstoss nahm.[4]) Sicherlich nicht allein wegen der Plumpheit des Betruges, sondern weil das Wunderbare dem achtzehnten Jahrhundert etwas durchaus Fremdes war; den schwarzen Ritter liess Schröder natürerst recht nicht gelten: „Die Erscheinung der Mutter Gottes als Traum kann eben das bey dem Mädchen bewirken.“[5]) Schröder hatte dabei offenbar denselben Gedanken, den Freytag in seiner Technik des Dramas ausspricht:[6]) der Einhalt gebietende schwarze Ritter sei das Gegenstück zur Erscheinung der Himmelskönigin, die Fahne und Schwert in das Drama liefert. Die Inkonsequenz, dass nur die eine Vision sichtbar wird, lässt sich aus Zensurrücksichten hinlänglich erklären; Schiller durfte in einem Bühnenstück nicht dasselbe wagen, was Goethe im Faust; durfte doch bei der Aufführung in

[1]) Auf einer Abbildung im Taschenb. f. Damen 1804 steigt der schwarze Ritter aus dem Boden auf. Übrigens liessen manche Theater auch den Geist des alten Hamlet aus dem Schlunde der Erde hervorkommen. Journal d. Lux. u. d. Mod. Juni 1793, S. 335.

[2]) Minor II, 548.

[3]) Hamb. Dram. 11. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 229.

[4]) An Schröder 4. Juli 87. Jonas I, S. 349.

[5]) Urlichs S. 437.

[6]) Technik des Dramas, S. 53.

Dresden nicht einmal der Name Mutter Gottes genannt werden; es musste der Genius Frankreichs dafür eintreten.[1])

Als Traumerscheinung hätte die Mutter Gottes nicht wahrnehmbar sein dürfen, darin hatte der Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts seine Bedenken und auch Schillers Wahrscheinlichkeitssinn machte vor dem Sichtbarwerden einer Phantasie Halt, wie die schonungslose Kritik der Klärchenvision im Egmont zeigt.[2]) Wirkliche Gespenster auftreten zu lassen, hatte er sich dagegen, wie Streicher berichtet,[3]) schon in den Jugendplänen nicht gescheut; aus der späteren Zeit findet sich ein Titel „Das Gespenst", und bei der Braut in Trauer, die auf demselben Titelverzeichnis steht, fragt sich Schiller sogar, ob zwei Geister zu gleicher Zeit auftreten dürften und wie sich dann zu verhalten hätten. Bei Goethes Iphigenie hielt er die Erscheinung der Furien eigentlich für unerlässlich: „Ohne Furien ist kein Orest";[4]) vielleicht hatte ihn darin der grosse Eindruck bestärkt, den bei der Aufführung der Gluckschen Iphigenie in Weimar 1801 der Chor der den Orest umschlingenden Furien machte.[5])

Trotz des Mangels an sinnlicher Kraft, den er an Goethes Werk empfand, wagte er ihm doch in seiner Bearbeitung keine Gewalt anzuthun; beim Egmont dagegen setzte er seine Auffassung durch. Über die erste Weimarer Aufführung berichtete Böttiger:[6])

„Die am Schluss eingeführte Vision konnte natürlich, als ein unsichtbares Traumbild, den Zuschauern nur dadurch versinnlicht werden, dass der schlafende Egmont durch gewisse sprechende Bewegungen des Kopfes und der Hände das andeute, was ihm jetzt in

---

[1]) Braun III, 218.

[2]) Goed. VI, S. 90 f.

[3]) Schillers Flucht von Stuttgart u. Aufenth. in Mannheim. 1836. S. 192 f.

[4]) An Goethe 22. Jan. 1802. Jonas VI, S. 337.

[5]) Journal des Luxus u. d. Moden Jan. 1801, S, 32. Goethe an Kirms 21. Nov. 1800 W. A. IV, Bd. 16, S, 152. Für die Kostümierung waren antike Vasengemälde vorbildlich, wozu Böttiger seinen archäologischen Rat geliehen hatte.

[6]) Entwicklung des Ifflandischen Spiels, S. 366 f.

einer Art von Verzückung in den höheren Regionen sichtbar wurde. Hier galt es also eine Pantomime im Schlafe, wo doch die Sinne gebunden und die Hände in ihrem Gebrauch bis auf wenige halb starre Bewegungen gelähmt seyn mussten. Freylich wirkte die den Schlummer begleitende Musik auch etwas zur Versinnlichung dessen, was jetzt das geistige Auge des Sehers erblickte. Allein auch so blieb die Pantomime eines Träumenden eine schwere, nur von einem grossen Künstler zu lösende Aufgabe."

In dieser Form wurde der Schluss auch an andern Bühnen z. B. in Mainz, Berlin und Mannheim gegeben. Das uns erhaltene Mannheimer Manuskript steht also hierin der eigentlichen Schillerschen Bearbeitung näher, als das von Diezmann und Goedeke herausgegebene. Die Beschreibung des Traumes, die Schiller nach den Worten: „Verschwunden ist der Kranz" Egmont in den Mund legt, hatte ja nur Sinn, wenn die Erscheinung selbst wegfiel. Die Tautologie im Weimarer Manuskript schreibt sich daher, dass nach dem Wunsche des Publikums[1] in den späteren Aufführungen das Traumbild wieder eingesetzt wurde. Als Fouqué 1813 einer Weimarer Aufführung beigewohnt hatte, äusserte er Goethe gegenüber seine Begeisterung gerade über die Schlussvision, und Goethe antwortete: „Ja, und stellen Sie sich vor, just das wollte man mir früher abdisputiren, wenigstens für die theatralische Darstellung. Und sogar mein lieber Schiller war mit dabei und liess als damaliger Lenker der hiesigen Schauspiele die Erscheinung bei der Aufführung auch wirklich fort."[2]

Dass etwa Iffland, der den Egmont in Weimar zum ersten Male spielte, auf den Schluss Einfluss ausgeübt hätte, ist demnach nicht anzunehmen. Überhaupt darf Iffland kaum für irgend eine Änderung verantwortlich gemacht werden, wie dies bei einer anderen Stelle geschieht. Bei der ersten Aufführung erschien mit Ferdinand und Silva ein Vermummter im Hintergrunde des Gefängnisses; Egmont drang auf ihn ein und entlarvte ihn durch Wegreissung des schwarzen

[1]) W. A. I. Bd. 40, S. 93.
[2]) v. Biedermann, Goethes Gespräche III. S. 112

Caskets als Alba.[1]) Wenn nun Diezmann in diesem Theaterstreich einen Einfall des effektlüsternen Iffland sah, so beruhte das auf einer ganz falschen Auffassung der Ifflandischen Kunst, denn dieser suchte in richtiger Erkenntnis seiner Mittel jedem rohen Effekt aus dem Wege zu gehen und setzte seine Rollen als ein Mosaik von feiner Detailmalerei zusammen, die freilich von allerlei Mätzchen nicht frei blieb. Gerade Schillersche Theatercoups sind jedoch von Iffland öfters gemildert worden; Goethe tadelte seine zu würdige Auffassung des Franz Moor,[2]) z. B. schleuderte er den gebrechlichen Vater nicht in den Sessel zurück, sondern wich nur mit den Worten „Ich verlasse Euch" davon, ohne sogar „im Tode" hinzuzufügen;[3]) am Schlusse des Bühnen-Fiesko änderte er [4]) das Wegschleudern des zerbrochenen Zepters:

> „Ein Diadem erkämpfen ist gross! — es weggeben göttlich! Seid frei Genueser; — (Er gibt das Scepter zurück.) Hinweg damit, ich bedarf sein nicht. Hinweg!

---

[1]) Schloenbach machte im Dresdener Schillerbuch 1860, S. 137 Mitteilungen über das Mannheimer Theatermanuskript, die von seiner beispiellosen Unzuverlässigkeit zeugen. Er berichtet: wo es im Weimarischen Manuskript beim Eintritt von Ferdinand und Silva in Egmonts Kerker heisst: „Ein Vermummter im Hintergrunde", steht im Mannheimer: „Ferdinand und Alba, von zwei Vermummten und einigen Gewaffneten begleitet." Zwei Jahre später gab er das Mannheimer Manuskript in der Bibliothek der Deutschen Klassiker, Hildburghausen 1862, Bd. X, S. 159 ff. heraus und druckte: „Ferdinand und Silva, von zwei Vermummten und einigen Gewaffneten begleitet."

Übrigens ist die Mehrzahl der Vermummten immerhin zu beachten. Böttiger hatte in seiner Entwickelung S. 365 geschrieben: „Gewiss wäre vieles von dieser Unwahrscheinlickkeit verschwunden, wenn nicht bloss Alba, sondern eine ganze Gesellschaft schwarz vermummter Masken mit Sylva und der Wache eingetreten wären. Man hätte diess alsdann für eine katholische Brüderschaft genommen, wie sie in katholischen Ländern vordem auch Verbrecher, die sich zum Tode vorbereiteten, zu besuchen pflegten."

[2]) W. A. I, Bd. 40, S. 172. v. Biedermann, Goethes Gespräche II, S. 128.

[3]) Ifflands Almanach fürs Theater 1807, S. 69 ff.

[4]) Reinh. Steig, Euphorion IX, S. 121.

Wenn also der grobe Effekt, der auch in Berlin unter Ifflands Augen unterblieb,[1] der Kunst dieses Schauspielers schon gar nicht lag, so liess man endlich völlig unbeachtet, dass Iffland den Egmont spielte und dass diese Einführung doch nur der Rolle Albas zu Danke geschah. Und Graff, der Darsteller des Alba, hat denn, wie Genast[2] berichtet, auch späterhin nicht darauf verzichten wollen und auf alle Einwürfe erwidert: Schiller hat es so gewollt.

Auf Genasts Zuverlässigkeit sollen keine Häuser gebaut werden; immerhin ist zu beachten, dass er seine Erinnerung zu prüfen hatte, denn er trat bereits ausdrücklich der Schönfärberei Palleskes entgegen. Und endlich wird seine Behauptung durch einen nicht zu unterschätzenden Zeugen erhärtet, nämlich durch Goethe selbst, der in drei Gesprächen, im Dezember 1806 mit dem „Weimarer Veteranen" Heinrich Schmidt, im Dezember 1813 mit Fouqué und im Januar 1825 mit Eckermann diese Änderung Schiller zugeschoben hat.[3]) Zu Eckermann sprach er von einem Sinn für das Grausame, der Schiller noch von den Räubern her angeklebt habe: zu Heinrich Schmidt soll er gesagt haben: „In Schillersche Stücke hätt' es auch wohl gepasst; allein das ist mein Genre nicht."

Diesen Zeugnissen gegenüber können Palleske, Diezmann, Bulthaupt, denen sich auch Boxberger und Köster angeschlossen haben, nichts weiter aufbringeu, als die Überzeugung von dem aristokratischen Geschmack Schillers. Allein wenn wir bei Durchsicht des dramatischen Nachlasses beobachten, mit was für Einfällen Schiller vorübergehend experimentiert hat, so ergiebt sich durchaus keine Konsequenz seines Geschmackes.

Beim Demetrius begegnen wir nicht nur demselben Saltomortale in eine Opernwelt, das der Egmontrezension zum

---

[1]) Ifflands Almanach fürs Theater 1808, S. IV ff. Dort ist auch der Berliner Schauspieler Beschort als träumender Egmont abgebildet und sein stummes Spiel beschrieben.

[2]) Tagebuch eines alten Schauspielers, 2. Aufl. I, 113.

[3]) v. Biedermann, Goethes Gespräche II, 124. III, 112. V, 137.

Opfer gefallen war — Axinia sollte nach ihrem Tode dem Romanow im Gefängnis erscheinen und den Czarenthron prophezeien — sondern auch die Erscheinung des Vermummten wiederholt sich: statt des Patriarchen Hiob dachte Schiller vorübergehend daran, den verkappten Boris im Kloster auftreten und zuletzt von Marfa entlarven zu lassen.[1])

Der theatralische Sinn, der aus dem Stoffe jede dankbare Situation herauszupressen und die Hauptpersonen immer und immer wieder zu konfrontieren sucht, ist hier einige Male mit dem Dichter durchgegangen; aber er ist bei der endgültigen Ausführung doch stets in die Grenzen des guten Geschmackes zurückgezwungen worden.

Die Egmontbearbeitung hat Schiller in wenigen Tagen körperlichen Leidens ohne Zeit zum Ausreifen fertiggestellt; der Theaterstreich des Alba ist ein ebensolches Experiment wie jene unausgegorenen Einfälle im dramatischen Nachlass; er hat so wenig mit der reifen Kunst Schillers zu thun, dass er nicht einmal zur Charakteristik seines Geschmackes etwas Entscheidendes beiträgt.

---

7. Zahl der Personen.

Der Gegensatz zwischen Schauspieltruppe und Operntheater beginnt bereits um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts seine Wirkungen auf das deutsche Drama auszuüben. In der vierten Auflage seiner Kritischen Dichtkunst erwähnte Gottsched bereits den auf der Opernbühne überhandnehmenden Dekorationsluxus [2]) und wie sehr sich die Mittel in Bezug auf die Zahl des Personals unterschieden, konnte er bei der Aufführung seiner eigenen Werke beobachten: bei seiner Bearbeitung von Racines Iphigenie hatte er mit Rücksicht auf die Schauspielgesellschaften eine Rolle streichen müssen; als

[1]) Dram. Nachl. I, S. XLI, LVII, 120, 154, 163, 207, 221, 234.

[2]) Crit. Dichtk. 4. Aufl. 1751 S. 626.

man aber seinen Cato auf der Braunschweiger Opernbühne mit allem Prunk inszenierte, trat Cäsar mit einem Gefolge von 24 Soldaten auf.[1]).

Als die Ritterdramen Mode wurden, traten auch herumziehende Truppen z. B. Schikaneder mit der Oper in Konkurrenz; immerhin musste noch manche stehende Schaubühne sich einschränken, z. B. musste 1791 bei der Weimarer Bellomoschen Gesellschaft der Theatermeister eine Statistenrolle übernehmen, was die Schnelligkeit der Verwandlungen sehr beeinträchtigte.[2]).

In seinem Promemoria zur Gründung des Mannheimer Theaters hatte Brandes geschrieben: „Ein vollständiges Schauspiel fordert ohne Souffleur, Decorateur etc. wenigstens 16 Personen. . . . . Doch könnten mit 16 Personen keine Stücke à la Shakespeare oder à la Goethe gegeben werden“.[3]) Bei den ersten Engagements wurde dieser Anschlag nur wenig überschritten;[4]) später indessen konnte man sich in Mannheim an Shakespeare und den Götz von Berlichingen wagen. Trotzdem schrieb Iffland in seinem Referat über die erste Gestalt des Fiesko im Mannheimer Theaterausschuss: „Der Senatoren sind so viele, dass es fast jedem Theater unmöglich fallen muss, sie ohne Lächerlichkeiten zu besetzen.[5])

Durch die Stuttgarter Aufführungen, wo zu einer Oper gegen 500 herzogliche Soldaten verwendet wurden, verwöhnt[6]) hatte Schiller in den Räubern verschwenderisch gehaust; an die Zahl 80, die er für die Räuberbande indirekt angiebt, hat man sich jedoch in Mannheim nicht gekehrt; nach dem Hauptbuch wurden 18 Comparsen in Räuberkleider gesteckt.

---

[1]) Waniek, Gottsched S. 126. 188.

[2]) Annalen des Theaters 1791 Heft 8 S. 79. Von den elenden Mitteln der Bellomoschen Gesellschaft macht Gotter in einem Brief an Dalberg 9. März 1786 eine stark aufgetragene Schilderung. Grenzboten 1876 (Jg. 35) II, S. 55.

[3]) Koffka S. 19 f.

[4]) Pichler S. 46 f.

[5]) Martersteig S. 89.

[6]) Weltrich I, S. 685, 687, 689.

Durch die Mannheimer Erfahrungen wurde Schiller ökonomischer; vielleicht hatten im Fiesko ursprünglich wirklich alle zwölf Senatoren auftreten sollen, die auf Gianettinos Liste stehen; die Unklarheit bei den Brüdern Asserato, die bald als vier bald als eine Person behandelt werden, ist auffallend; in der Bühnenbearbeitung sind sie ganz weggefallen. Am besten aber zeigen die Bühnenmanuskripte des Don Carlos, wie Schiller seine Anforderungen herabstimmen musste. Gegen zwanzig Rollen des dramatischen Gedichtes weist das Dresdener achtzehn Sprechrollen (Grossinquisitor, Prior und Mercado sind gespart; der Offizier Graf Cordua [1]) neu ins Verzeichnis aufgenommen), die bei Goedeke abgedruckte Fassung Bs siebzehn (die Rolle des Offiziers in V, 5 ist Lerma zugeteilt); das Hamburger Manuskript [2]) ohne Grossinquisitor sechzehn auf (auch Farnese ist fortgeblieben); aus den Granden in II, 7 sind völlig stumme Personen geworden; unter den Statisten sind die antichambrierenden Höflinge (II, 4) und das grosse Gefolge der Königin (IV, 1. 10) weggefallen; wie gezwungen aber diese Sparsamkeit war, das zeigt die Bitte an Schröder, so viel spanische Granden auf die Bühne zu stellen, als er Röcke habe.[3])

Wenn bei den Nebenpersonen gar keine feste Zahl vorgeschrieben wird, so ist der Grund dafür nicht nur Zurückhaltung, sondern auch Geringschätzung. Wie wenig sich der Dichter ursprünglich mit ihnen abgab, sehen wir an den Beispielen, wo Nebenpersonen überhaupt unpersönlich eingeführt werden:

Räub. (Trsp.) I, 3: man wartet auf [4])
Carlos V, 3: Es geschieht ein Schuss durch die Gitterthüre.

---

[1]) Der Name v. 4104. Ebenso fand Burgoyn erst in den Bühnenmanuskripten der Maria Stuart einen Platz im Personenverzeichnis.

[2]) Die Mannheimer Jambenbearbeitung, die uns mit manchen Veränderungen vorliegt, zählt dagegen achtzehn Personen, nämlich auch Farnese und einen zweiten Pagen der Königin, der an Merkados Stelle tritt, obwohl Schiller diesen nur gestrichen hatte, um eine Rolle zu sparen.

[3]) An Schröder 13. Juni 1787, Jonas I, 346.

[4]) Im Mannheimer Manuskript heisst es statt dessen: (Der Kellner bringt Wein).

So werden anfangs alle Nebenpersonen mit der Gleichgültigkeit des Erzählers, nicht mit der verantwortungsvollen Präzision des Regisseurs behandelt, z. B.:

Räub. II, 3: Neue Räuber.
IV, 5: ab mit einem Geschwader.[1])
Fiesko IV, 1: Wachen nehmen ihren Posten.
V, 7: Ein Trupp Diebe.
Bühnenb. V, 15: Das Heer der Verschwornen —
Carlos (Thalia) III, 1: mit einiger Begleitung.

Zwei Beispiele aus dem Tell mögen dagegen die spätere Gewissenhaftigkeit zeigen:

II, 1 Kuoni und noch sechs Knechte stehen um ihn her....
III, 3 Rösselmann der Pfarrer und Petermann der Sigrist, kommen herbei mit drei andern Männern.

Und dem beim Don Carlos so bescheiden an Schröder gerichteten Wunsche lässt sich schon beim Wallenstein die sichere Forderung in einem Brief an Iffland[2]) gegenüberstellen:

„Auf eine Anzahl von 20 bis 30 gemeiner Kürassiere, welche zugleich gesehen werden, ist auch gerechnet.“

Beim Wallenstein betonte der erste Verfasser einer einteiligen Bearbeitung deren Notwendigkeit wegen des grossen Personals, das mittleren und kleinen Gesellschaften die Aufführung verbiete;[3]) umgekehrt hatte Schiller geglaubt, durch die Teilung des Ganzen die Schwierigkeit der Rollenbesetzung zu vermindern.[4])

Alle bisherigen Shakespearebearbeiter hatten einzelne Rollen streichen, oder, was Serlo im Wilhelm Meister empfiehlt, „mehrere Personen in Eine drängen müssen“; auch später trat Goethe nochmals für diese Schrödersche Bearbeitungsform im Gegensatz zur Romantik ein. Schiller ging gegenüber seinen

[1]) Im Trauerspiel: (ab mit einem Geschwader und Herrmann). Das Mannheimer Manuskript musste natürlich mehr Genauigkeit schaffen: „ab mit Grimm und einigen Räubern, Kosinsky, Ratzman“. Ebenso Plümicke: (ab mit einem Geschwader, wobei Grimm, Ratzmann und Kosinsky. Herrmann folgt ihnen).

[2]) An Iffland 18. Febr. 1799. Jonas VI, S. 10.

[3]) Kilian, Der einteilige Theaterwallenstein S. 9.

[4]) An Körner 30. Sept. 1798. Jonas V, 437.

Vorgängern[1]) sehr schonend mit dem Macbeth um, indem er nur drei Personen strich; dafür mussten nun einzelne Schauspieler mehrere kleine Rollen zugleich übernehmen. Sogar der Primadonna Jagemann wurden drei kleine Partien zugemutet, wogegen sie Einspruch erhob, obwohl sie aus ihrer Mannheimer Zeit daran hätte gewöhnt sein müssen.[2]) Dem. Caspers spielte den Malkolm und den jungen Seiward, und hierbei trat der Übelstand solcher Doppelrollen hervor: das Publikum vermochte die beiden Personen nicht auseinanderzuhalten. Der Gothaer Theater-Kalender[3]) hatte aus diesen Gründen nicht so unrecht, wenn er sich schon im Jahre 1783 gegen das überhandnehmende Doppel-Rollenspiel wendete. Der Empfehlung, lieber auf die personenreichen Stücke zu verzichten, konnten die Theaterdirektoren freilich nicht folgen.

In der Jungfrau von Orleans verschmolzen Talbot und der schwarze Ritter zu einer Doppelrolle, und in Leipzig übernahm Ochsenheimer ausserdem noch den Soldaten, der im letzten Akt von der Warte aus den Kampf schildert.[4])

[1]) Köster S. 60. Der Theaterzettel einer Frankfurter Aufführung aus dem Jahre 1782 — vermutlich war es die Fischersche Bearbeitung — hat nur 12 Personen. E. Mentzel, Archiv f. Frankfurts Gesch. u. Kunst. N. F. III, S. 288.

[2]) Urlichs S. 358. In Mannheim soll sie in einem halben Jahr sieben Statistenrollen ausgefüllt haben. Koffka S. 283.

[3]) Theat.-Kal. 1783, S. 37: „Täuschung ist das erste Attribut der Schaubühne und nie wird sie grausamer gestört, als wenn man Einen und denselben Akteur in einem und demselben Stück, zwey ganz verschiedene Rollen machen sieht, wenn man ihn im Hamlet, als Trabanten, und wenige Zeit darauf wieder als Herzog von Gonzaga erblickt, oder wenn er im Göz von Berlichingen, als treuer Georg sein Liedchen im Stalle pfeift, und kurz vorher als Olearius im bischöflichen Palast zu Bamberg, hinter den grossen Pokalen schwelgt. Lieber wollte ich wie in Scarrons komischem Roman, dass der Schauspieler seine Krone auf den Stuhl legte und diesen König seyn liess, um sie wieder aufzusetzen, und als König fortzutragiren, wenn nun das Reimgebetchen des Vertrauten glücklich zu Ende gebracht ist."

[4]) Journ. d. Lux. u. d. Mod. Okt. 1801. S. 557. Ochsenheimer fasste seitdem Talbot u. schwarzen Ritter als zusammengehörig auf, wie sein Brief an Schiller zeigt (24. Nov. 1801, Urlichs S. 452). Schiller selbst trennte beide Rollen, sobald ein neuer Schauspieler in Weimar zur Verfügung stand. (An Goethe [16. Dez. 1803] Jonas VII, S. 78.)

Beim Tell musste Schiller dem Breslauer Theater beinahe abraten wegen des zahlreichen Personals, das er auf gegen sechsunddreissig sprechende Rollen einschätzte;[1]) dabei hatte er in der Ausarbeitung gespart, wo er konnte: Landenberg fiel weg; schon an anderer Stelle verwendete Personen wie Kuoni, Ruodi, Werni (in D der Steinmetz) nahmen am Rütli wiederum teil, und zwischen dem Fischer auf dem westlichen und östlichen Ufer des Sees bestand kein Unterschied mehr. Mit siebzehn Schauspielern wurden schliesslich dreissig männliche Rollen in Weimar besetzt, „ohne dass es nöthig gewesen wäre, die Hauptrollen zu duplieren."[2]) Für die Doppelrollen machte Schiller auch an auswärtige Direktoren Vorschläge, die jedenfalls der Weimarer Besetzung ungefähr entsprachen:

Winkelried — und Johannes von Oestreich
Itel Reding — und Kuoni, auch Stüssi
Werni — und Meier von Sarnen, auch Wanderer im 4. A.
Friesshardt — und Frohnvogt[3])
Leuthold — und Meister Steinmetz
Rudolph Harras — und Ausrufer
Sigrist und Rösselmann — auch Gesellen und Handlanger
Jenni und Seppi können durch Mädchen gespielt werden.

Die Zahl der Rütliverschworenen musste, wie bereits erwähnt,[4]) erheblich herabgesetzt werden; ein Verfahren, das durchaus mit Goethes Prinzipien über Komparserie überhaupt übereinstimmte: „Die Wirklichkeit, die aus Hunderttausenden besteht, kann auf einem so engen Raum, wie die Bühne bietet, doch nicht verkörpert werden; ob man da zehn oder hundert Mann erscheinen lässt, bleibt sich gleich; man möge sich die andern dazu denken!"[5])

---

[1]) An Schwarz 20. Febr. 1804. Jonas VII, 127.

[2]) An Iffland 11. Februar 1804. An Schwarz 24. März 1804. An Herzfeld 24. März 1304. (Jonas VII. S. 123 f., 132, 133.)

[3]) Genast will in Weimar Frohnvogt und Rösselmann gespielt haben. (Tageb. e. alten Schausp. I, 140.) Nach Gotthardi (Weimarische Theaterbilder I, 105) gab später Unzelmann die Rolle des Rösselmann mit Parricida zusammen.

[4]) Kap. I, 4 S. 65 Anm. 2.

[5]) v. Biedermann, Goethes Gespräche III, 262.

Da die Frauenrollen im Tell in der Minderzahl waren, so war die Besetzung der Knaben durch Schauspielerinnen leicht möglich. Es blieben dann immer noch einige Schauspielerinnen übrig, und um alles Material auszunutzen, schuf Schiller schliesslich noch neue Frauenrollen.[1])

Auch Kinder nahmen an den grossen Gruppenszenen teil, wozu etwa Kotzebues Hussiten vor Naumburg hätten vorbildlich sein können, ohne dass bei Schiller dieselbe Rührseligkeit erweckt werden sollte. Aktiv in die Handlung eingreifende Kinderrollen, wie sie seit Miss Sarah Sampson, Ugolino und Götz in bürgerlichen und Ritterstücken beinahe unentbehrliche Mode waren,[2]) hat Schiller weder um durch die kontrastierende Naivetät zu rühren, noch aus pädagogischem Interesse jemals erfunden; wenn er in der Egmontrezension den Wegfall der neun Kinder bedauert, so ist es doch nur das rührende Bild des Vaters, das er nicht vorenthalten haben möchte. Im Don Carlos und Tell lagen die Rollen im Stoff gegeben und waren nicht zu umgehen. Aber auch hier betrachtet sie Schiller durchaus von der praktischen Seite; da Walther Tell doch einmal von einem geschickten Kinde oder einer Schauspielerin dargestellt werden musste, ist an seiner Rolle nichts gespart; dem kleinen Wilhelm dagegen ist die Aufgabe möglichst bequem gemacht. Ebenso ist, worauf Möller[3]) hingewiesen hat, in den Bühnenbearbeitungen des Don Carlos der Infantin ihre Rolle wesentlich erleichtert.

Auch Statistenrollen lässt Schiller, selbst wenn sie in die Handlung eingreifen, möglichst wenig zu Worte kommen, Wallenstein nimmt dem eintretenden Pagen (W. T. I, 4) die Meldung aus dem Munde:

---

[1]) Siehe oben, Kap. I, 4 S. 64.

[2]) R. M. Werner, Ph. Ludw. Hahn, Qu. u. Forsch. XXII, S. 22.
Z. f. östr. Gymn. 1879, S. 280 ff.
Minor. u. Sauer, Studien z. Goethephilologie, S. 264.
C. Flaischlen O. H. v. Gemmingen, S. 123.
Stiehler, Das Ifflandische Rührstück, Theatergesch. Forsch. XVI, S. 29 ff.

[3]) Möller, Studien zum Don Carlos, Greifswald 1896, S. 77.

Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme.

Ähnlich wird in der Jungfrau von Orleans (I, 3) die Nachricht des Ritters, dass die schottischen Völker sich empören, durch Dunois vermittelt.

Die Entwürfe des Nachlasses zeigen, wie Schiller, schon ehe er an die Ausarbeitung ging, mit den wenigen Weimarer Schauspielern vorsichtig rechnete.[1]) Daneben entwarf er auch die Berliner Besetzung, und dabei bedurfte er einer geringeren Ängstlichkeit. Dort hatte er den Krönungszug in der Jungfrau von Orleans reicher dargestellt gesehen, als seine eigene Phantasie gewagt hatte; und nur indem er an jene Mittel dachte, konnte er beim Demetrius einen unerhörten Aufwand an Personen und Kostümen verlangen.

Ebenso wie in der Rütliszene scheint er auch beim Reichstag, wenigstens für das Buchdrama, die historische Teilnehmerzahl haben festhalten wollen und nach seinen Kollektaneen war er dabei auf eine Zahl von über 150 Personen gekommen.[2]) So wie er ausgeführt ist, hat der erste Akt neben Gruppen von Bischöfen, Palatinen, Landboten, Edelleuten, Stallknechten, die unisono rufen, siebzehn einzelne Sprechrollen, wozu im zweiten Aufzug noch sechzehn weitere hinzutreten. Dabei sind die Hauptrollen Boris, Axinia, Romanow, Zusky, Utrepeia, Casimir und viele Mittelrollen noch den folgenden Akten vorbehalten. Welche Anschwellung also gegenüber dem ursprünglichen Plan, wo Schiller noch mit einunddreissig, dann mit zweiunddreissig Sprechrollen für das ganze Stück (die später abgestossene Szene in Sambor mit Palatinus, Lodoiska und den Russen mitgerechnet) auszukommen hoffte und dafür bereits sechs Weimarer Schauspieler doppelt in Anspruch nehmen musste.[3])

Die letzte Phase, die in der Korrektur für den Bühnenzweck bestand, hat das Fragment der ersten Akte noch nicht

---

[1]) Dram. Nachl. I, 207, 219, 232, 297. II, 11, 40, 80, 102, 129, 145. Laube, Das Burgtheater, S. 372.

[2]) Dram. Nachl. I, S. 3 ff., 246.

[3]) Dram. Nachl. I, S. 219, 232.

durchgemacht; es kann gar kein Zweifel sein, dass Schiller dabei selbst seine verschwenderische Phantasie unter die Kuratel des Theaterverstandes gestellt hätte. Denn auch die Berliner Mittel hätten schliesslich zu einem solchen Aufwand nicht ausgereicht.

Indem die Fortsetzer[1]) nicht pietätlos genug sein durften, an dem grossen Wurf der Reichstagsszene wesentliches zu ändern, brachten sie alle in ihre Werke ein grosses Missverhältnis hinein. Da in den späteren Akten die grösste Sparsamkeit geboten war, kamen die Russen gegenüber den Polen durchweg zu kurz. Schon die Bauernszene des zweiten Aktes fehlt bei Maltitz und Laube, spätere Volksszenen kommen nur bei Gruppe und Zimmermann vor; Demetrius bleibt auch weiterhin in seiner alten polnischen Umgebung; seine russischen Anhänger, von denen Soltikoff in den durch Körner veröffentlichten Bruchstücken genannt ist, fehlen bei Kühne, Gruppe und Laube. Unumgänglich notwendig waren ja von Hinzukommenden nur Boris, Axinia, Schuisky und der Machinator x. Boris fehlt bei Sievers, und Laube spart sogar den fabricator doli, indem er ihn mit dem Kosakenhetman vom polnischen Reichstag Komla (bei Schiller Korela) vereinigt; auch durch nochmalige Verwendung des Sapieha füllt er die folgenden Akte.

So mussten alle diese Fortsetzungen einem grossen Dom gleich werden, der auf halber Höhe mit einem Notdach abgeschlossen ist, nicht nur weil die Pläne des Meisters unbekannt oder unverstanden waren, sondern weil es an dem einfachen Material, den Bausteinen, gebrach.

---

[1]) Popek, Der falsche Demetrius in d. Dichtung. Gymn.-Progr. Linz 1893, -94, -95, S. 20 f.

8. Gruppen, Statistenszenen, Aufzüge.

Auf ihrer von Zuschauern eingeengten Bühne hatte die französische Tragödie keine Gelegenheit zu breiterer Gruppenentfaltung gehabt; [1]) Racine wagte nur, als er für die Damen von St. Cyr schrieb, am Schluss seiner Athalia eine grössere Menge auf das Theater zu bringen; Voltaire tat es in der Semiramis und verdrängte dadurch die Zuschauer vom Theater.

Indessen überliess der Geschmack der Zeit die grossen Gruppenwirkungen der Oper; wenn Diderot [2]) von tableau redet und die Stellungen auf dem Theater als Kompositionen für die Malerei sehen möchte, so denkt er schliesslich doch nur an die rührenden Situationen der wenigen Hauptpersonen; der Maler, dessen Kunst ihm dabei vorschwebte, war Greuze mit seinen Familienbildern; dass dagegen auf der Bühne jemals die Wirkung eines grossen Historienbildes erreicht werden könnte, diesen Gedanken hatte man, seit er durch Dubos verneint worden war, [3]) nicht wieder aufgenommen. Mercier [4]) warnt, obwohl er dem Dichter Beobachtungen bei allen Festen, Versammlungen und Aufzügen anempfiehlt, vor der sklavischen Naturnachahmung; man solle es nicht etwa wie in Italien machen, wo vierzig Personen auf einmal auf der Bühne sind, nur um eine Versammlung besser vorzustellen.

In Deutschland galt dieselbe Regel; noch der erste Rezensent der Räuber [5]) meinte, die meisten Nebenpersonen hätten als überflüssig wegbleiben können; „wozu die ganze Rotte? zu nichts als das Stück hier und da langweilig zu machen und einige sehr niedrige Szenen hier aufzuführen?"

Die deutschen Stürmer und Dränger verleihen unter dem Einflusse Diderots gewissen fruchtbaren Momenten der Spannung oder Rührung durch Anordnung einer malerischen Gruppe Nachdruck. Und es ist überraschend, mit welcher Schärfe

---

[1]) Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre S. 360.

[2]) Theater d. H. Diderot I, 181. 182. II, 456.

[3]) Servaes, Die Poetik der Schweizer und Gottscheds S. 78.

[4]) Neuer Versuch S. 187 f, 248.

[5]) Braun I, S. 4 ff.

sie bereits bestimmte Situationen weniger Personen als Bild schauen, z. B. Klinger in der neuen Arria die Schlussgruppe des zweiten Aktes[1]) oder Lenz die Anfangsgruppe in „Die Freunde machen den Philosophen" V, 2:

Das Brautgemach in Don Prados Hause. Das Brautbett aufgeputzt. Auf einem Winkeltisch eine halb ausgebrannte Wachskerze.

Seraphine (sitzt an demselbigen auf einem Stuhl, die Hand auf den Tisch gestützt, mit der sie die Augen bedeckt, in einem reizenden Negligee)

Graf Prado (im Schlafrock steht vor ihr)

Prado: Nun meine Seraphine. (er versucht ihr ins Gesicht zu sehen; sie ohne aus ihrer Stellung zu kommen, wirft ihm den linken Arm auf den Nacken).

Diese Schilderung wirkt beinahe wie die Beschreibung eines Gemäldes; ein Zusammenhang mit der neu ausgebildeten Kunst der Bilderbeschreibung, wie sie von Lichtenberg gepflegt wurde, ist nicht unwahrscheinlich; vermittelt wurde dieses Streben nach Anschauungsschärfe jedenfalls durch den Roman; manche Autoren arbeiteten direkt ihrem Illustrator Chodowiecki in die Hände.[2])

Und im Erzählungsstil bleiben manche abstrakte Anweisungen stecken, die die nähere Ausmalung der Phantasie des Lesers überlassen. Z. B. Lenz, Die Soldaten II, 2

Pirzel (steht auf in einer sehr malerischen Stellung, halb nach der Gruppe zugekehrt).

Ziemlich häufig finden wir das Wort „Gruppe" auch in Schillers Jugendstücken, z. B.

Räub. V, 7 (Trsp.): (er verbirgt sein Gesicht an ihrem Busen. Eine Gruppe voll Rührung. Pause).

Fiesko V, 12: (Verschworene stehen in todter Pause und schauervollen Gruppen).

Dass bereits der Eindruck auf das Publikum, Rührung und Schauer, mitbeschrieben wird, ist durchaus Romanstil; bühnenmässig dagegen ist die besondere Vorschrift der Pause,

---

[1]) E. Schmidt, Lenz u. Klinger S. 101.

[2]) Riemann, Euphorion VII, S. 499. Ein Drama, das eingestandener Massen nach Stichen von Hogarth und Chodowiecki gearbeitet ist, ist „Der Lüderliche" von Bretzner.

die dem Publikum Zeit lässt, das eindrucksvolle Bild in sich aufzunehmen. Die Gruppe bedeutet jedesmal einen momentanen Stillstand; wenn Sulzer dafür das Wort „Augenblick" gebraucht, so zeigt er sich deutlich als Schüler Lessings. Auch die Gruppe gehört ins Gebiet der Malerei; sie ergreift den prägnantesten Moment und ihr dankbarster Gegenstand sind die Ruhepunkte zwischen zwei Bewegungen, ein Händedruck, eine Umarmung, ein Kniefall. Z. B.

Bürg. Trag., V. 8: (Er nimmt ihre Hände und [illegible] zwischen beiden).

Fiesko Bühnenb. IV. 10: Leonore (mit schmeichelnder Sanftmut vor Julien kniend).

W. T. III. 21: Max und Thekla halten einander unbeweglich in den Armen.

Die Anweisungen der späteren Stücke sind konkreter als die der Jugenddramen; am ausgeführtesten in der Angabe ist die rührende Gruppe an der Leiche Attinghausens. (Tell IV, 2).

Bei Schiller sind indessen solche rührende Situationen verhältnismässig selten gegenüber der Überladung in Ifflands und Kotzebues Stücken.[2] Kotzebue reiht ein mit Romanphrasen geschildertes Tableau an das andere, und jedes könnte seine eigene Unterschrift tragen, z. B. „Die geängstete Mutter beim Auszug ihrer Kinder" in den Hussiten vor Naumburg III, 5:

„Die gedämpfte Trommel beginnt zu wirbeln. Bertha will schreyen und kann nicht mehr. Nur ein dumpfes Halt! stöhnt noch aus dem gepressten Busen. Sie macht eine Bewegung als wolle sie hinstürzen nach dem Trommelschläger. Die Kräfte verlassen sie — ihre Knie wanken — sie sinkt ohnmächtig in Wolfs Arme, der sie sanft auf den Boden legt, so dass ihr Haupt und ein Arm auf der steinernen Bank ruhn. Er steht mit gefalteten Händen und betrachtet sie mit stummem Schmerz. — Der Burgmeister sieht starr und düster vor sich hin. — Indessen wirbelt die Trommel immer fort, und nach und nach treten langsam von allen Seiten weinende

---

[1]) Theorie d. schönen Künste I. S. 93.

[2]) Stiehler, Das Ifflandische Rührstück. Theatergesch. Forsch. XVI. S. 130.

Mütter auf, die ihre Kinder theils an der Hand führen theils auf den Armen tragen. — Bey ihrem Anblick erwacht Wolf aus seiner Betäubung. Er öffnet die Hausthür und winkt seinen acht Kindern, die heraustreten. Mit stiller Wehmuth lässt er sie alle um die ohnmächtige Mutter niederknieen, legt ihre herabhängende Hand auf das Haupt des jüngsten, betet dann selbst still, und streckt die Hände segnend über die Kinder aus. — Alle Mütter segnen ihre Kinder in verschiedenen Gruppen, umarmen sie zum letztenmal. —"

Das Gegenstück dazu ist „das Wiedersehen" V, 3:

„Die übrigen Kinder eilen jubelnd und die Zweige schwingend herbey. Jede Mutter, jeder Vater stürzen den ihrigen entgegen. In einem Augenblick bilden sich eine Menge verschiedener Gruppen."

Man vergleiche damit, wie wenig Raum im Tell (IV, 2) die ähnliche Situation einnimmt, wenn Hedwig ihr gerettetes Kind in die Arme schliesst. Immerhin hat doch auch Schiller auf diesen rührenden Moment, der in andern Telldramen keine Rolle spielt, nicht verzichten wollen und ihn in ziemlich gezwungener Weise — denn warum ist der Knabe nicht gleich zu der besorgten Mutter zurückgeeilt? — in der Sterbeszene Attinghausens untergebracht. Die Neigung für rührende Situationen lag zu sehr im Geschmack der Zeit; auch für die tränenreichen Versöhnungsgruppen in der Jungfrau von Orleans (III, 3) haben wir heute keinen Sinn mehr. Übrigens wurde das Zuviel, das Kotzebue that, doch auch damals bereits verspottet: in Brentanos Gustav Wasa freuen sich die Studenten über die schönen Motive für Stammbuchblätter und Pfeifenköpfe, die ihnen auf der Bühne geboten werden.[1])

Häufiger als die rührenden, treten bei Schiller die pathetischen Gruppen auf; eine Lieblingspose seiner Helden namentlich in den Jugendstücken ist das gefasste Dazwischentreten in die Mitte einer erregten Menge.[2]) Z. B.

Fiesko II, 9: (indem er mit Hoheit unter sie tritt)
V, 6 (Bühenb.): (winkt ihnen zurückzuweichen, und tritt dann mit ruhiger Grösse hervor.)

---

[1]) D. L. D. Nr. 15, S. 111.

[2]) Bei Spiegelberg in den Räubern ist dieselbe Stellung parodiert: I, 6 (Bühnenb.):

(er stellt sich mitten unter sie mit beschwörendem Ton)
(mit verschrenkten Armen mitten unter sie hinstehend).

Kab. II, 6: Ferdinand (tritt gelassen und standhaft unter sie hin.)
Braut v. Mess. III, 4: Don Cesar: (mit Ansehen zwischen sie tretend.)

Die Nebenpersonen stehen meist im Halbkreis herum; mehrmals ist diese symmetrische Anordnung ausdrücklich vorgeschrieben:

Räub. (Trsp.) V, 6: (sie formieren einen halben Mond um die beiden und hängen schauernd über ihren Flinten.)

Fiesko IV, 3 (Bühnenb.): Alle (treten in einen halben Zirkel um ihn herum.)

Carlos III, 7: (Alle nehmen die Hüte ab und weichen zu beiden Seiten aus, indem sie einen halben Kreis um sie bilden.)

V, 3: (Die Granden stellen sich in einen halben Kreis um die beiden.)

in Bs. V. 3: (Die Uebrigen bilden einen halben Mond um ihn und Carlos.)

In den späteren Stücken weicht Schiller von der zentralen Gruppenkomposition zu Gunsten einer mehr malerischen Wirkung ab. Er unterscheidet nunmehr die beiden Seiten der Bühne und liebt es, die Hauptpersonen auf der einen Seite zu isolieren.[1]) So schon im Don Carlos V, 5:

(Alle drängen sich um den König herum und knieen mit gezogenen Schwertern vor ihm nieder. Karlos bleibt allein und von allen verlassen bey dem Leichnam.)

M. St. III, 3: (Alles weicht auf die Seite, nur Maria bleibt, auf die Kennedy gelehnt.)

Braut IV, 3: (Der erste Halbchor bringt den Leichnam Don Manuels auf einer Bahre getragen, die er auf der leer gelassenen Seite der Scene niedersetzt.)

Auch da, wo der alte Halbkreis vorgeschrieben wird, ist die tote Symmetrie in Standpunkt und Haltung der einzelnen Figuren vermieden, so im fünften Aufzug des Tell:

(Die Landleute, Männer, Weiber und Kinder stehen und sitzen auf den Balken des zerbrochenen Gerüstes mahlerisch gruppiert in einem grossen Halbkreis umher.)

Es ist nun die Frage, wie weit die Gruppen schon in der Urkonzeption des Planes plastisch vor der Dichterphantasie standen.

---

[1]) Man unterschied (vom Schauspieler aus) die linke Seite als bewegliche, die rechte als feste Seite. Klingemann (Kunst u. Natur I, 151 f.): „so wird man z. B. auch in der Szene zwischen den beiden Königinnen, Marien die linke, Elisabeth aber die rechte Seite des Theaters einnehmen lassen, eben weil das heftige eindringende Spiel jener durchaus den aktiven Teil des Körpers in Thätigkeit setzt, indess Elisabeth, welche Stolz, Hohn und Verachtung auszudrücken hat, sich gerade in dem entgegengesetzten Verhältnisse befindet.

Schiller schrieb am 18. März 1796 an Goethe:[1] „Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee.“ Diese Selbstbeobachtung erinnert an das berühmte Bekenntnis Otto Ludwigs; auch dort ist der erste Keim eine musikalische Gemütsstimmung. Aber die weitere Stufe, die Entwicklung einer Farbenerscheinung, aus der die Gestalten des Stückes in bestimmten Gruppen und Stellungen, mit charakteristischen Geberden hervortreten, scheint bei Schiller zu fehlen. Bei ihm beginnt nunmehr die reflektierende Verstandesarbeit, so dass er sich beinahe der Entstehungsart seiner Produkte schämen möchte.[2] Die poetischen Momente des Planes werden gesammelt und mit Ausschliessung aller konkreten Einzelheiten in eine logische Reihe gebracht. Ein Niederschlag dieses Stadiums ist uns im ersten Entwurf zum Don Carlos erhalten[3]: Fünf Schritte an Stelle der Akte, eine genaue Analyse aller psychologischen Triebfedern, aber kein einziges zur Bühnensituation ausgeprägtes dramatisches Bild. Es lassen sich daraus mit Elster[4]) Schlüsse auf einen ursprünglichen Mangel an plastischer Phantasiebegabung ziehen; ebenso müssen aber die umgekehrten Beobachtungen beachtet werden, die sich an den späteren Entwürfen machen lassen; bei der Polizey z. B. macht Kettner[5]) darauf aufmerksam: „Es ist schon bezeichnend, dass dem Dichter die Form der Expositionsszene eher aufgeht, als ihr dramatischer Inhalt.“

In den Malthesern steht noch der breiter ausgeführte Entwurf des ersten Aktes mit seiner zahlenmässigen Aufreihung der logischen Momente auf der gleichen Stufe wie

---

[1]) Jonas IV, 430. Ähnlich an Körner 25. Mai 1792. Jonas III, S. 202.

[2]) An Goethe 31. Aug. 1794. An Körner 4. Sept. 1794. Jonas. III, 481. IV, 6.

[3]) Goed. III, S. 180 ff.

[4]) Elster, Studien zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos. Ders., Forschungen z. d. Philologie, Festgabe für Hildebrand 1894 S. 278 ff. Brahm II, 57.

[5]) Schillerstudien S. 19.

der Don Carlos-Entwurf. Aber dann verändert sich der Lauf des Prozesses; Schiller geht nicht mehr vom Allgemeinen ins Besondre, und es war Goedekes Fehler, wenn er die Nachlasspapiere nach diesem Prinzip ordnen wollte.[1]) Schiller wird nicht mehr, wie Streicher[2]) das für die Jugendstücke schilderte, mit dem ganzen Plan im Gedächtnis fertig, ehe er einen Strich niederschreibt; die historischen Vorstudien liefern ihm eine Überfülle von Motiven, die er einstweilen alle aufnimmt, um erst während der Arbeit vorsichtig abzuwägen und zu rechnen[3]); bereits beim Wallenstein schreibt er zunächst abgerissene poetische Momente nieder und hat später das Schema des Stückes nur in den einzelnen Papieren zerstreut liegen.[4]) In dieses Chaos aber werden Bühnensituationen reichlich eingestreut, die der geschärfte Theaterblick des Dichters vorausschaut. Bei der Gräfin von Flandern findet sich gleich auf dem ersten Blatt eine Aufzählung: „Hauptmotive fürs Theater;“ in der Prinzessin von Zelle dasselbe mit der Überschrift „Dramatische Scenen wären“ [5]), und im Warbeck sind bereits die Gruppen mit einer Plastik gesehen, wie sie kaum den Bühnenanweisungen der ausgeführten Partieen eigen ist[6]):

„Kildare tritt herein, Warbeck steht am meisten von ihm entfernt und hat das Gesicht zu Boden geschlagen.“

„Warbeck zeigt sich dem Botschafter in der Stellung den Plantagenet umarmend “

Aus den Skizzen zum „Demetrius“ konnte sogar eine Stelle mit nur geringen Änderungen in die Ausführung [7]) übernommen werden:

(Allgemeines Aufstehen, auch der König steigt vom Thron, die Landboten greifen zu den Säbeln, und zücken sie rechts und links auf Sapieha. Bischöffe treten rechts und links dazwischen und so bildet sich ein Tableau, welches einige Pausen lang dasselbe bleibt).

[1]) Dram. Nachl. II, S. VIII.
[2]) Streicher, Schillers Flucht S. 42 f.
[3]) E. Schmidt, Charakteristiken I, S. 343.
[4]) An Körner 12. Jan. 1791, 21. März 1796 Jonas III, 129. V, 417.
[5]) Dram. Nachl. II, S. 198, 220.
[6]) Ebda II, 173, 175.
[7]) Dram. Nachl. I, S. 21, 184.

Den unleugbaren Gewinn an konkreter Vorstellung würde man allein der Theatererfahrung und Bühnenvertrautheit zuschreiben, wenn nicht Schiller selbst auf ein anderes Gebiet hinwiese, nämlich die bildende Kunst.

Bald nach der ersten Bekanntschaft mit Goethe bewunderte Schiller nicht ohne Neid „die überlegene sichere Sinnlichkeit und den durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten Kunstsinn.“ Das Gefühl dieses Mangels, das ihn vorübergehend an seinen eigenen Dichtergaben irre werden liess, bedeutete bereits die Wendung zur Arbeit an sich selbst. 1796 bemerkte er in Diderots essai sur la peinture die nützlichsten Fingerzeige für den Dichter wie für den Maler und zwei Jahre später berichtete er an Goethe, der Anblick der Kupferstiche habe in ihm eine plastische Besonnenheit erweckt, die der Schilderung im Kampf mit dem Drachen zu Gute komme. [1]) Ein Jahr vorher schon hatte Goethe bei Hermann und Dorothea alle Vorteile der bildenden Kunst benutzt; das Nebensächliche, Überflüssige, das bei dem gleichzeitig sinnlich vor Augen stehenden Gemälde auffallender hervortritt als in der succesiven Vorstellung der Phantasie, hatte er ins Auge zu fassen gelernt.[2])

Dass die formale Bestimmtheit der bildenden Kunst zunächst auf Epos und Ballade ihren Einfluss ausübte, liegt zufällig an der damaligen Beschäftigung beider Dichter. Auf den Gewinn, den vor allem Drama und Theater von dort her ziehen konnten, brauchte sie nicht erst Humboldts Pariser Brief hinzuweisen, der 1799 vom deutschen Theater mehr ästhetische Befriedigung des Auges verlangte.[3])

Schon zwei Jahre früher hatte Goethe im Hinblick auf die bildende Kunst alle Grundsätze seiner Weimarer Regieführung entwickelt: „So fiel mir neulich auf, dass man auf unserm Theater, wenn man an Gruppen denkt, immer nur

---

[1]) An Goethe 21. Aug. 98. Jonas V, 416.

[2]) Goethe an Schiller. 8. April 1797. W. A. Bd. 12, S. 85.

[3]) 18. Aug. 1799. Bratranek, Goethes Briefw. m. d. Gebr. Humboldt. Leipzig 1876, S. 105 ff.

sentimentale oder pathetische hervorbringt, da doch noch hundert andere denkbar sind. So erschienen mir diese Tage einige Scenen im Aristophanes völlig wie antike Basreliefen und sind gewiss auch in diesem Sinne vorgestellt worden. Es kommt im Ganzen und im Einzelnen alles darauf an: dass alles von einander abgesondert, dass kein Moment dem andern gleich sey; so wie bey den Charakteren, dass sie zwar bedeutend von einander abstehen, aber doch immer unter Ein Geschlecht gehören."[1])

Vordem hatte auf dem deutschen Theater der Regisseur, der wirkungsvolle Gruppen zu arrangieren im Stande war, gefehlt. Bei der Inszenierung der Räuber, die Tieck im Jungen Tischlermeister schildert, glaubt er auf dem Boden der altenglischen Bühneneinrichtung malerische Wirkungen zu gewinnen und hebt im Gegensatz dazu hervor, „wie unbedeutend, unbestimmt und nicht kenntlich, ja gemein und platt sich dieses Herumliegen von Menschengestalten auf unseren gebräuchlichen Theatern immer ausnimmt."[2])

In welcher Weise diese gebräuchliche Anordnung war, kann man sich etwa nach einer Regievorschrift Ifflands (Friedr. v. Oesterreich V, 15) vorstellen:

(Sie legen sich in verschiedenen Gruppen ohne Ordnung, an den Boden, an die Bäume, an Erdstücke, so dass ihrer Viele innerhalb der Zugänge, Wenige auf dem Platze sind.)

Die Gruppen wurden also ganz an die Seite gedrängt; die eigentliche Bühne blieb für die Hauptpersonen immer frei. Dazu kommt noch bei den Räubern, dass Szenen auf der kurzen Bühne vorausgingen und dass also, wie oben gezeigt, für die gelagerten Räuber nur die Hinterbühne zur Verfügung stand.

In Wallensteins Lager wird nun den Nebenpersonen die ganze Bühne eingeräumt. Und Goethe widmete der Aufgabe, im Bühnenrahmen eine Fülle von beständig wechselnden

---

[1]) Goethe an Schiller 8. April 1797. W. A. IV, Bd. 12, S. 85.

[2]) Der junge Tischlermeister II, 215. Siehe auch Dramaturg. Schr. II, 145.

basreliefartigen Bildern sich ablösen zu lassen, einen unermüdlichen Eifer. Genast[1]) berichtet:

> Hofrath Meyer musste alle möglichen Holzschnitte, welche Scenen aus dem Lagerleben des dreissigjährigen Krieges darstellten, herbeischaffen, um die Gruppen auf der Bühne danach zu stellen; sogar eine alte Ofenplatte, worauf eine Lagerscene aus dem siebzehnten Jahrhundert sich befand, wurde einem Kneipenwirth in Jena zu diesem Zwecke entführt.

Der Zufall[2]) weist uns auf den Namen eines Künstlers, dessen Blätter für die Gruppenstellungen Motive hergegeben haben können, nämlich Rugendas, den Herzog Karl August in einem Brief an Goethe als Vorbild für die Kostüme hinstellt. Unter den Stichen dieses Meisters sind mehrere Lagerszenen dargestellt; ein Blatt,[3]) das die Bezeichnung trägt: „(K 2) G. P. Rugendas pinx. Augusta Li 18 . d'Agosta A° 1695 Christiano Rugendas," mutet uns beinahe wie eine Illustration zu Wallensteins Lager an: im Hintergrunde Zelte; rechts ein Kochfeuer und an einem Tisch zechende und würfelnde Soldaten; links auf Tonnen einige Spielleute und in der Mitte Tanzende. Wenn wir annehmen dürften, dass Schiller selbst dieses Blatt zu Gesicht bekommen habe, könnte man hier den Ursprung eines Motives erkennen, nämlich des Spielmannes und des Tanzes, die Schiller erst nachträglich einfügte, um die Szene beim Eintritt des Kapuziners bunt und belebt zu machen.[4]) Das andere Blatt derselben Folge (K 1) stellt übrigens auch einen Mönch im Lager dar.

Zur Entscheidung der Frage, wie weit Werke der bildenden Kunst überhaupt auf die Situationen Schillerscher Stücke eingewirkt haben, werden zufällige Funde mehr beitragen können, als methodische Forschung. Die Stoffe der meisten

---

[1]) Tageb. e. alten Schausp. 2. Aufl. I, S. 87, 99.

[2]) Herzog Karl August an Goethe 31. Jan. 1799. Briefw. I, 250.

[3]) Graf Stillfried, Leben und Kunstleistungen des Malers u. Kupferstechers G. Ph. Rugendas, Berlin 1879. S. 157, Nr. 554. Die anderen Lagerszenen, die Stillfried aufzählt, sind mir nicht bekannt, scheinen aber nach der Beschreibung weniger herzugeben: No. 308, 311, 419—422, 431—434, 491.

[4]) An Goethe [8. Okt. 98]. Jonas V, 445.

Stücke waren zu bekannt und zu häufig dargestellt, als dass man auf einzelne Abbildungen sein Augenmerk richten könnte. Zumal die Geschichte Tells muss schon zu unzähligen Darstellungen den Stoff gegeben haben[1]; in den Aufgeregten lässt Goethe die Stellung „der drei Eidgenossen auf dem Grütliberge" parodieren und zwar nach den Gemälden und Kupferstichen, aus denen diese Gruppe allgemein bekannt sei.

Andererseits könnten die Aufführungen Schillerscher Stücke auf die Kunst eingewirkt haben, so dass wir aus einem Bild die Vorstellung vom Arrangement einer Szene gewännen.[2] Aber auch hier wird sich wenig ergeben; selbst die Stiche in den Theaterzeitschriften sind keine getreuen Wiedergaben, da sie zumeist das breite Bühnenbild in ein hohes Format zwängen und damit die Gruppen vollkommen verschieben. Im übrigen gilt von allen diesen Bildern, was Goethe in den Wanderjahren[3]) ausspricht: „Der Maler hingegen, der vom Theater auch wieder seinen Vortheil ziehen möchte, wird sich immer im Nachtheil finden."

Wir sind also, um uns eine Vorstellung von der Regie zu bilden, im Wesentlichen doch nur auf litterarische Quellen angewiesen.

Wenn Goethe über die einzelnen Personen, wie über die Figuren eines Schachbretts disponierte,[4]) so war das auf dem deutschen Theater etwas ganz Neues; dies geht aus dem zwischen Bewunderung und Spott geteilten Staunen der Zeitgenossen hervor.

Keine einzelne Figur durfte zu sehr im Vordergrund ihren Standpunkt wählen; „diess ist der grösste Missstand",

---

[1]) Heinemann, Tell-Ikonographie.

[2]) Ein Stich von Wallensteins Lager, unzweifelhaft nach einer Aufführung, ist in Bellermanns Schiller S. 197 reproduziert, leider ohne Angabe der Herkunft. Ebendort S. 203 ist auch ein Weimarer Gemälde, das Max' und Theklas Trennung (W. T. III, 23) darstellt, wiedergegeben; von ihm gilt das oben über Formatverschiebung Gesagte.

[3]) W. A. I, Bd. 25, S. 20.

[4]) Genast I, S. 87, 99. v. Biedermann, Goethes Gespräche VIII, S. 168. Gotthardi, Weim. Theaterbilder I, 173.

Als feste Regel übernommen von Klingemann, Kunst u. Natur I, 150. Dagegen: Saat von Goethe gesäet. Weimar u. Leipzig 1803, S. 20.

sagte Goethe, „denn die Figur tritt aus dem Rahmen heraus, innerhalb dessen sie mit dem Scenengemählde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.“[1]) Bei jedem Schritt der vorgeschrieben war, und bei jeder Verschiebung der Stellungen war der Eindruck des Gesamtbildes berechnet; selbst, wenn nur zwei Personen auf der Bühne waren, musste ihre Aufstellung den Rahmen des Bühnenbildes ausfüllen; [2]) alle toten, leeren Räume wurden vermieden; mehrere Personen durften sich nicht häufen und drängen, sondern wurden verteilt und doch wurde darauf gesehen, dass unter einer Menge die Stellungen der Hauptfiguren besonders zur Geltung kamen.

Ein Unterschied gegenüber der Komposition der Malerei bestand schliesslich darin, dass die zentrale Gruppierung weniger statthaben durfte. Goethe empfand, wie Genast berichtet, die Gruppen in der Mitte vor dem Souffleurkasten als besonders störend, weil dadurch die Seiten leer wurden. Die Architektur tritt auf den Seiten eines Gemäldes als lebender Faktor der Komposition in die Fläche, während die Kulissen des Theaters tote Bestandteile bilden, die zur Füllung des Bühnenraumes nichts beitragen. Ferner lassen sich die konvergierenden Blickrichtungen der seitwärts sitzenden Beschauer, nur wenn die Mitte offen bleibt, auf die Gruppen der Hinterbühne leiten.

---

[1]) Regeln für Schauspieler. W. A. I, Bd. 40. S. 167. Gotthardi, Weim. Theaterbilder I, 98.

Dazu kam noch der Missstand der allzu grellen Rampenbeleuchtung. Göz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde. Augsburg 1783. S, 207. E. T. A. Hoffmann, Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. F. Ludw. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen I, 182, II, S. 10. Seckendorf. Vorlesungen über Deklamation u. Mimik II, S. 290 f.

[2]) Auch Schröder verlangte übrigens in den Bemerkungen zu Riccoboni von seinen Schauspielern, es müsse zwischen den Personen Entfernung gehalten werden, um das Theater einigermassen auszufüllen. Meyer, Schröder II, 2 S. 209. Reinhold spottete (Saat v. Goethe gesäet S. 22): „Es ist vielmehr in diesem Lande eine Hauptregel, sich drey Schritte vom Leibe zu bleiben.“

Eine Illustration zu diesen Theorien der Weimarer Regieführung bietet die Stellung, die Schiller im vierten Aufzug der Piccolomini vorschreibt;

„Oktavio Piccolomini kommt im Gespräch mit Maradas und beyde stellen sich ganz vorne hin, auf eine Seite des Proszeniums. Auf die entgegengesetzte Seite tritt Max Piccolomini, allein, in sich gekehrt, und ohne Antheil an der übrigen Handlung. Den mittleren Raum zwischen beyden, doch einige Schritte mehr zurück, erfüllen Buttler, Isolani, Götz, Tiefenbach, Kolalto und bald darauf Graf Terzky."

Dass den einzelnen Personen die Stellungen vorgeschrieben wurden, kam in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts[1]) kaum vor. Beaumarchais hatte eine Neuerung eingeführt; im avertissement, das er seinen „Beiden Freunden" vorausschickte, hiess es: „Pour faciliter les positions théatrâles aux acteurs de province ou de société qui jouent ce drame, on a fait inprimer au commencement de chaque scène le nom des personnages dans l'ordre où les comédiens français se sont placés, de la droite à la gauche, au regard des spectateurs." Bezeichnend ist es, dass der Dichter nicht seine eigenen Intentionen durchzusetzen den Mut hatte, sondern die Anordnung der Pariser Schauspieler als geltend übernahm. Als in Deutschland Gotter im Anschluss an Beaumarchais das Mannheimer Manuskript seiner Erbschleicher [2]) mit eigenen Vorschriften zu versehen wagte, bat er noch um Entschuldigung: „Die Stellungen und Gemälde sind für den erfahrenen Schauspieler vielleicht zu genau vorgeschrieben. Auch denkt man sich diese Dinge am Pult oft anders, als sie sich auf dem Theater ausnehmen." Übrigens pflegten solche Stellungen, auch wenn sie von Theaterkennern angegeben waren, nicht beobachtet zu werden; als Schröder 1792 in Frankfurt seine „Unglückliche Ehe aus Delikatesse" sah, klagte er: „Die Stellungen waren gerade das Gegentheil der Vorschrift."[3])

In dem Halbkreise, der, so lange keine Möbel oder Versatzstücke Stützpunkte für die Gruppierung boten, die gebräuchliche Aufstellungsform war, konnten nun auch in ver-

[1]) Wohl aber im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.
[2]) Walter II. S. 13.
[3]) Meyer, Schröder II, 63.

steckter Weise einzelne Plätze bestimmt werden. Z. B. wenn es in den Räubern (II, 3) heisst: „Schufterle zupft Schweizern", so ist damit die Notwendigkeit, dass beide nebeneinanderstehen, ausgesprochen; wenn Fiesko (IV, 6) in der Menge der Nobili sich leise bei Verrina, Bourgognino und Sacco erkundigt, ob alles vorbereitet ist, so müssen diese drei direkt um ihn gruppiert sein; ebenso muss im Don Carlos (V, 9) Domingo neben Alba stehen, wenn er leise zu ihm sagt: „Reden Sie ihn an."

In sein Aufstellungssystem trug Goethe übrigens auch einige unkünstlerische Gesichtspunkte hinein; so findet sich in den Regeln für Schauspieler die Vorschrift: „Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere" — eine verwunderliche Pedanterie, zumal da in einer anderen Regel den Schauspielern gestattet wird, auch die linke Hand zu reichen, „denn auf der Bühne gilt kein Rechts oder Links, man muss nur immer suchen das vorzustellende Bild durch keine widrige Stellung zu verunstalten."[1])

Ferner sollten nach Goethes Regel die Figuren immer dem Publikum mit vollem Angesicht gegenüberstehen; gerade die Stelle in Humboldts Pariser Brief, worin Talma, weil er sich nicht scheue, dem Publikum den Rücken zuzukehren, gelobt wird[2]), scheint keine Anregung auf die Weimarer Regieführung ausgeübt zu haben. Den Schauspielern aus Goethes Schule ist diese Regel noch mehr in Fleisch und Blut übergegangen, als der Meister jedenfalls selbst beabsichtigte.[3]) Als einmal in Weimar in Goethes Abwesenheit der Hamlet aufgeführt wurde, gab es eine sehr unglückliche Wirkung, weil der Geist im vollen Lampenlicht vorn über die Bühne gehen musste, nur damit Wolff als

[1]) W. A. I, Bd. 10, S. 160. Klingemann (Kunst u. Natur I, 151 f.) giebt dafür eine Erklärung: „Die zur rechten Hand stehenden Personen sind ferner in der Regel Vornehmere und haben öfter Herablassung und dergleichen auszudrücken, wobei gern der linke Theil des Körpers, als der passivere, wirkt, indess der rechte in Ruhe bleibt."

[2]) Bratanek, Goethes Briefw. m. d. Gebr. Humboldt, S. 90.

[3]) Laube, Das Burgtheater, S. 177.

Hamlet en face zu sehen war.[1]) In Wilhelm Meister hatte Goethe darüber nichts gesagt; die Rückenstellung, die auch Garrick in dieser Szene einnahm [2]), war die Tradition der sich später auch Wolff, jedenfalls mit Goethes Zustimmung, wieder anschloss.

Goethe selbst hatte den Zusatz gemacht: „Geschieht es um des Charakteristischen und der Nothwendigkeit willen, so geschehe es mit Vorsicht und Anmuth"; dass in der That die Rückenstellung gar nicht so selten war, scheint aus einem Brief Goethes an Schiller hervorzugehen, worin er den Vorschlag macht: „Wollten Sie nicht auch Wallenstein noch einen rothen Mantel geben, er sieht von hinten den andern so sehr ähnlich."[3])

Welche Stellung Schiller diesen Fragen gegenüber einnahm, darüber geben seine Bühnenanweisungen keinen Aufschluss, während andere Dramatiker wenigstens bei Nebenfiguren es schüchtern wagten, Rückenstellungen vorzuschreiben.[4])

Es ist wohl anzunehmen, dass auch Schiller im Ganzen einer freieren Bewegung geneigt war als Goethe. Indem dieser nach und nach unter dem Einfluss der Antike die malerischen Gesichtspunkte zu Gunsten der statuarischen Einzelerscheinung fallen liess, konnte er mit seinem Grundsatz der symbolischen Behelfe den späteren figurenreichen Stücken Schillers nicht mehr die gleichen Dienste leisten, und Schiller blickte jedenfalls bei den letzten Stücken mehr nach der Berliner Bühne hin. Nach Schillers Tod wurde der Weimarer Stil immer steifer, und als Iffland, dessen erstes Gastspiel 1796 dem Theater neue Bahnen gewiesen hatte,

---

[1]) Martersteig, P. A. Wolff, S. 53, 56.
Genast II, S. 118 f.

[2]) Lichtenberg, Briefe aus England, Vermischte Schriften 1844, S. 214.

[3]) 30. Januar 1799, W. A. IV, Bd. 14, S. 15.

[4]) So Babo, Strelitzen III, 4: „Die Strelizen versammeln sich in der Tiefe des Saales in einem Kreise um den Suchanin, und folglich steht die vordere Hälfte dieses Kreises (mit Erlaubniss der bekannten Theater-Etikette) mit den Rücken gegen den Vorgrund . . .".

1812 noch einmal zurückkehrte, fand er sich selbst in die Veränderungen nicht mehr hinein.

Mit der lebendigen Darstellung der Volksszenen im Julius Cäsar 1803 hatte indessen das Weimarer Theater noch einmal belebend auf Schillers Produktion gewirkt und das Schifflein des Dramatikers gehoben.[1]) Eine alte Neigung und Anlage wurde damit wieder bei ihm geweckt; schon in den Räubern steht Schiller in der Herrschaft über die Massen als Meister da, und unter den gesamten Stürmern und Drängern lässt sich kein Vorbild finden, dem er diese Kunst und Sicherheit hätte ablernen können; keiner verstand es in dem Masse, die verschiedenen Personen, die er gleichzeitig auf die Bühne stellte, im Auge zu behalten und in einander greifen zu lassen.

Dieselbe theatralische Umsicht, mit der sich Schiller in seinem letzten Werk für die erregte Szene zwischen Demetrius und den Rebellen[2]) ermahnt: „Marfa darf jedoch in dieser Scene nicht zu müssig stehen“, bewies er schon in den Räubern: Spiegelberg ist, während sich die übrigen Libertiner um Moor schaaren, in steter Bewegung und wird vom Dichter während des ganzen Auftrittes nicht aus dem Auge gelassen.

Diese Kunst, verschiedene Gruppen gleichzeitig in unabhängiger Bewegung zu halten, setzte nun Schiller auch in Stand, die Aufmerksamkeit des Publikums an die Zügel zu nehmen und dorthin zu lenken, wo er sie jedesmal haben wollte. Aus dieser Technik, die sich am glänzendsten im vierten Aufzug der Piccolomini offenbart[3]), zog er im Tell greifbare Vorteile: während des Apfelschusses ist durch den Zusammenstoss von Rudenz und Gessler die Aufmerksamkeit in Anspruch genommen, bis sie auf einmal durch Stauffachers Ruf auf das inzwischen geschehene Ereignis zurückgeführt wird. Es ist also gar nicht nötig, wie Tieck vorschlug, während

---

[1]) An Goethe [2. Oktober] 1803. Jonas VII, S. 81. Genast I, 144.
[2]) Dram. Nachl. I, S. 165.
[3]) Freytag, Technik des Dramas, S. 206.

des Schusses Tell und sein Kind hinter den vortretenden Gruppen zu verstecken.[1])

In der Bewegung Aller weiss Schiller stets die Einzelnen zu Worte kommen zu lassen und hebt sich in allmählicher Steigerung das Unisono bis zum Höhepunkt auf. Auch dann sind es meist kurze Sätze, die ein Durcheinander statt des Miteinander erlauben, z. B. in den Räubern: „Wohin? Was?" (III, 2), „Mordio! Mordio! — — Schweizer — Spiegelberg — Reisst sie auseinander —" (IV, 13). Die Auflaufszene im Egmont hat von Schillers Hand kleine Verbesserungen erfahren; Sätze, die Goethe dem ganzen Volk in den Mund legt, hat Schiller unter einzelne Bürger verteilt. Übrigens wollte auch schon Goethe selbst die Einstimmigkeit auflösen und die Worte: „Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!" so wiederholen lassen, „dass Jeder ein anderes ausruft, und es eine Art Kanon wird."

In den späteren Stücken musste die Versform ihren Takt in das Stimmenchaos der Masse hineintragen und zur Gleichmässigkeit zwingen. Dafür finden die Tutti-Reden eher weniger Verwendung; die Erregung der Masse bleibt jetzt häufig ohne Worte: unter wildem Tumult, nicht mit einem einstimmigen Schlachtruf, folgen Piccolominis Kürassiere ihrem Führer; und die Ritter im ersten Aufzug der Jungfrau von Orleans geben nur durch ein Getöse mit Lanzen und Schilden Zeichen ihres Muts. Selten sind einzelne spontane Ausrufe im Nacheinander des Versrythmus aufgereiht, wie im Don Carlos IV, 23 v. 4457, 4466 oder bei der Abstimmung in den Piccolomini (II, 7) oder im Reichstagsakt des Demetrius:

Erzbischoff von Lemberg.
Ich stimme wie der Primas.
Mehrere Bischöffe.
Wie der Primas.
Mehrere Palatinen.
Auch ich!

---

[1]) Krit. Schr. IV, 268.
[2]) Köster. S. 5 ff.

Odowalsky.
Und ich!
Landboten (rasch aufeinander).
Wir alle!

Meist ist es der Ruf eines Vorsprechers, der von der Menge einstimmig wiederholt wird, so schon in Wallensteins Lager v. 1040:

„Piccolomini soll unser Sprecher seyn“.

doch macht Schiller bei weitem nicht den plumpen Gebrauch wie die Epigonen im neunzehnten Jahrhundert; man vergleiche etwa, wie in Laubes Demetrius durch das ganze Stück hindurch die Menge immer wieder mit dem Feldgeschrei „Vivat Marina, Russiae regina“ hereinplatzt, das bei Schiller nur einmal den Abschluss einer Szene bildet und auch da noch zwischen zwei Gruppen verteilt ist.

Die Gabe, die Masse in unruhig gesteigerter Bewegung zu erhalten, ist nur einem Stücke Schillers schädlich geworden, nämlich der Braut von Messina. Der Chor — Karl August bezeichnete ihn, um den Widerspruch auszudrücken, als „bewaffnete Poeten“[1]) — hat nach Schillers eigener Erklärung[2]) einen zwiespältigen Charakter, „einen allgemein menschlichen nehmlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen specifischen, wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird.“ Im zweiten Charakter steht er den handelnden Personen zu nahe; die Schuld liegt nicht nur, wie W. v. Humboldt meinte,[3]) äusserlich an dem modernen Bedürfnis nach Motivierung, sondern eben an dem angeborenen dramatischen Sinn des Dichters, der die Menge auf der Bühne vor sich sieht und der sie nicht sehen kann, ohne ihr Leben und leidenschaftliche Teilnahme an der Handlung einzuhauchen. Und wenn sich Schiller nun vornimmt, die ganze Blindheit, Beschränktheit und dumpfe Leidenschaftlichkeit der Menge darzustellen, so greift er auch wieder

[1]) Briefw. zw. Karl August u. Goethe I, S. 290, 11. Febr. 1803.
[2]) Schiller an Körner 10. März 1803. Jonas VII, 24.
[3]) W. v. Humboldt an Schiller 22. Okt. 1803.

zur modernen Technik der gesteigerten Massenszenen und lässt den Streit mit den hastigen Wechselreden der Einzelnen anfangen; das volle Unisono hebt er nur für die Höhepunkte der leidenschaftlichen Erregung auf.

Ob die Weimarer Aufführung die Widersprüche befriedigend gelöst hat, wissen wir nicht [1]; an der Berliner Darstellung setzte Zelter [2] die allzu grosse Beweglichkeit des Chores aus. Zelter, der ursprünglich zur Weimarer Aufführung hinzugezogen werden sollte [3], stellte sich den Chor zu beiden Seiten dicht an den Kulissen auf Tribünen stehend als eine lebendige Wand vor, die von den Hauptgruppen durch grösstmöglichen Zwischenraum getrennt bleibe; zur Deklamation sollten gedämpfte Paukenschläge den Takt geben. Er hatte dabei das Gefühl, dass zu Gunsten eines einheitlichen Stiles dem allgemeinen Charakter des Chores das Übergewicht verliehen werden müsste. Interessant ist es nun, diesen Ideen eine moderne Inszenierung gegenüberzusetzen, die ebenso konsequent den spezifischen Charakter betonte. Dingelstedt hielt sich bei der Münchener Musteraufführung [4] nicht an die Vorschrift Schillers, die einen stilisierten reigenartigen Einzug des Chores angiebt, sondern er liess zwei wilde, wirre Haufen staubbedeckt, kampfgerüstet, mit einem flatternden Fähnlein über jeder Schar, eine Riesentreppe herabpoltern. Während des ganzen ersten Aufzuges blieben diese Krieger in äusserer Bewegung und lagerten sich in wechselnden Gruppen auf den Stufen der Treppe, wobei sie von Sklaven mit Speise und Trank gelabt wurden.

Die Bühnengeschichte der Schillerschen Dramen kann von einer Menge solcher Experimente erzählen, die die Absichten des Dichters selbst unbeachtet liessen, um anderen

[1] Wenn das Gemälde auf der Weimarer Bibliothek (Bellermann, Schiller S. 225) Rückschlüsse auf die Aufführung erlaubte, so hätte der Chor ziemlich stark an der Bewegung der Hauptfiguren teilgenommen. Schiller hatte „eine belebte Aktion auch bei denen, welche nicht selbst reden“, allerdings auch „eine möglichst symmetrische Disposition der Figuren“ verlangt. (An Iffland 24. Febr. 1803. Jonas VII, 17.)

[2] Zelter an Goethe 1. Juli 1803. Briefw. I, S. 58 ff.

[3] Schiller an Zelter 28. Februar. Jonas VII, S. 17.

[4] Dingelstedt, Münchener Bilderbogen S. 71 ff.

Bühnenverhältnissen oder einer anderen Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen.

Tiecks Räuberinszenierung im Jungen Tischlermeister wurde bereits erwähnt; sie stellt eine merkwürdige Mischung von guten Einfällen und romantischer Ironie dar. Das Stück wird aufgeführt, um für die jagdliebenden Banausen aus der Nachbarschaft eine Hetze zu veranstalten. Was dieses rohe Publikum am meisten ergötzt hätte, lässt Schiller hinter der Bühne vorgehen: den Kampf, in dem die Räuber sich durchschlagen. Tieck lässt ihn aufführen und das Allertollste hervorbringen, „wie man es sonst nur in dem Circus der Kunstreiter zu sehen gewohnt ist“: [1])

„Alles schreit, lärmt, Trompeten schmettern, Waldhörner tönen, Büchsen, Gewehre und Pistolen knallen, dazwischen die Hunde. . . . Die Dogen, so abgerichtet, reissen viele Soldaten von hinten nieder, die Bullenbeisser rennen die Stufen hinan, um die Krieger anzupacken, und als diese mehr als babylonische Verwirrung, das Zeter und Spektakel eine geraume Zeit gewährt hat, fliehen die Soldaten, und die siegenden Räuber stürzen jubelnd nach. Den Boden, die innere Bühne und die verschiedenen Stufen rechts und links bedecken die Leiber getödteter und verwundeter Krieger, alle . . . in höchst malerischen Stellungen. . . . . Nun schlossen sich die Vorhänge und verdeckten Alles.“

Vielleicht wurde Tieck zu diesem Gedanken durch eine wirkliche Aufführung angeregt; Schikaneder, der mit diesem Experiment zuerst in Regensburg hervorgetreten war, hatte sicherlich Nachfolge gefunden, und dieselbe Truppe, von der Tieck bei Fürth eine Walltronaufführung im Freien — ebenfalls eine Spezialität Schikaneders — sehen konnte, mag auch den „Fall des Moorschen Hauses“ zu ihren Repertoirestücken gezählt haben.

Jedenfalls hätte Tieck nicht erwartet, dass diese Inszenierung jemals ernst genommen werden könnte. Immermann in Düsseldorf konnte Schillers Jugendwerk nicht ernst nehmen

---

[1]) Der junge Tischlermeister II, 355 ff, 215.
v. Komorczinski, Schikaneder S. 7 f, 16 f, 18.
Theat.-Kal. 1787 S. 89 f.
Tieck, Phantasus. Schriften 1828 V, S. 441.
Köpke, Ludwig Tieck I, S. 164 f.

und setzte Tiecks Einfall mit Aufwand von einigen fünfzig Soldaten und mehreren Pfunden Pulvers in die That um. [1]) Er wollte dem Demos ein leckeres Würstchen reichen, aber die Erbitterung über den Unverstand des Publikums kann die Versündigung gegen Schiller, die mit dieser seltsamen Rache verbunden war, doch nicht ganz entschuldigen.

Gerade durch Weglassen aller Kampfszenen hatte ja der Dichter der Räuber gezeigt, wie sehr er sich im Gegensatz zu den Ritterdramatikern auf echte theatralische Wirkung verstand. Im Fiesko verlor er diese Mässigung und unterlag zum Teil unter Einfluss der Quellen dem Stofflichen; in der Bühnenbearbeitung nimmt der Kampf sogar (IV, 15), obwohl die Verwechslung zwischen Gianettino und Leonore wegfiel und der Tod Gianettinos also gar nicht auf die Bühne zu kommen brauchte, fast einen bedeutenderen Raum ein. Es kam dies der Mode des Ritterdramas entgegen, die gerade damals auf dem Höhepunkt ihrer Herrschaft über die deutschen Theater stand. [2]) Ebenso wenig übrigens, wie die meisten Ritterdramatiker, giebt Schiller bühnenmässige Anweisungen für die Darstellung der Kämpfe.

Eines der wenigen Ritterstücke, worin auch dafür gesorgt ist, ist Johanna von Montfaucon. Kotzebue erweist sich dort als geschickter Kenner des Theaters; für die Schlacht im letzten Akt liess er die Bühne durch Felsen verbauen und hinter diesen Felsen das eigentliche Gefecht hin- und herwogen — „die Felsen sind so gestellt, dass sie die Fechtenden von Zeit zu Zeit verbergen.“ Übrigens hatte man auch schon in Mannheim bei der Aufführung des Julius Cäsar das Schlacht-

---

[1]) Fellner, Geschichte einer Musterbühne S. 189, 481 f.

[2]) Allerdings waren lange nicht alle Theater damals im Stande, auf diese Mode so viel Mittel zu verwenden, wie das Mannheimer. Noch 1786 schrieb Gotter an Dalberg über dessen Bearbeitung eines englischen Stückes (Oronooko v. Southern), der Pomp und Spektakel, der in Mannheim zum Erfolg des Stückes beitrage, stehe dem Stück bei anderen Bühnen, „wo es zu diesen Aufzügen, Gefechten, Prospecten etc. an nichts weniger als — Allem gebricht“, im Wege.

feld im letzten Akt mit durcheinandergeworfenen Felsmassen bedeckt.[1])

Dadurch konnte ein guter Teil der lächerlichen Wirkung, die Theaterschlachten immer mit sich bringen, vermieden werden. Und das war nötig, denn das Publikum jener Zeit war nicht mehr anspruchslos genug, bei Ungeschicklichkeiten ernst zu bleiben. In der Jungfrau ist im Stile Shakespeares — auch Tiecks Genoveva konnte Vorbild sein — die Schlacht in Einzelgefechte aufgelöst, denen lange Wechselreden vorausgehen; die Gruppengefechte aber wurden bei der Leipziger Aufführung belacht, und der Berichterstatter für das Journal des Luxus und der Moden [2]) spricht es aus, solche Schlachten würden nie ganz ihr armseliges Ansehen verlieren, „sobald wir nicht darin den römischen Sinn annehmen, durch Symbole uns manches der Repräsentation nicht fähige ersetzen zu lassen.“

Die letzten Worte kennzeichnen den Verfasser als Anhänger der Weimarer Schule; Ersetzung der Natürlichkeit durch Symbole war ja Goethes Schlagwort in allen äusseren theatralischen Dingen; und so muss man annehmen, dass dieser Grundsatz auch für die Kampfszenen auf dem Weimarer Theater massgebend war. Es wird auf eine Reihe von plastischen Stellungen und Einzelgruppen angekommen sein; die Shakespeareschen Fechtszenen wurden vom Tanzmeister einstudiert [3]) und mit vollem Ernst ausgeführt, wie es ja schon Wilhelm und Laertes im Wilhelm Meister gethan hatten; bei Romeo und Julia liess Goethe den Kampf zwischen Mercutio und Tybalt in ganz langsamem Tempo vor sich gehen [4]) und in der Kritik einer Macbethaufführung hatte er noch mannigfaltigere Motive des Gefechts [5]) verlangt.

---

[1]) Iffland, Meine theatralische Laufbahn D. L. D. 24 S. 58 f.

[2]) Journ. d. Lux. u. d. Mod. Okt. 1801 S. 557 f.

[3]) Wahle, Schriften der Goethegesellsch. VI, S. 326.

[4]) v. Biedermann, Goethes Gespräche VIII, S. 198. Gotthardi, Weimarische Theaterbilder I, 98.

[5]) Goethe an Schiller 30. Sept. 1800. W. A. IV, Bd. 15, S. 127.

Allein das Publikum, das in Weimar durch Goethes Erziehung in die gleiche Richtung gelenkt war, versagte an anderen Orten; in Lauchstädt wurde der Kampf zwischen Macbeth und Macduff von den Studenten ausgepfiffen, so dass man die eigentlichen Schlachtszenen garnicht darzustellen wagte. [1])

An einer geschulten Komparserie fehlte es noch dazu auf den meisten Theatern; am besten war man dort daran, wo das Balletpersonal verwendet werden konnte; bei der Räuberaufführung in Hamburg fiel deshalb die Wahrheit der Darstellung auf. [2]) Meist wurden indessen Soldaten gebraucht, und als die Weimarer in Lauchstädt Macbeth spielten, mussten sie sogar zu Bauern ihre Zuflucht nehmen.

Als Iffland [2]) in seinem Almanach über die bedeutende Personalvermehrung, zu der die Bühne durch das Ritterdrama gezwungen war, spricht, beklagt er den Schaden für die Schauspielkunst, weil zur Darstellung der vielen Ritter und Knappen, Kampfrichter und Ratsherrn eine Menge von Unberufenen auf die Bühne gezogen werden mussten.

Neben Schlachten und Turnieren gaben dazu namentlich die grossen Aufzüge Gelegenheit; Iffland selbst aber hat während seiner Berliner Direktion dieser Gefahr für die Schauspielkunst Vorschub geleistet. Von dem Vorwurf ist er nicht freizusprechen, und vielleicht trifft auch die Vermutung zu, dass er den Aufwand aus Geschäftsinteresse betrieb, nämlich um die Berliner italienische Oper zu schädigen. [4])

Erst seit der Berliner Darstellung des Krönungszuges in der Jungfrau von Orleans und des Reichstagsaufzuges in

---

[1]) Becker an Schiller 29. Juni 1800. Urlichs S. 371.

[2]) Braun I, 24. Friedr. Ludw. Schmidt, Dramaturgische Aphorismen I, S. 172.

[3]) Ob alle Beiträge zu den Almanachen aus Ifflands eigener Feder stammen, ist nicht bestätigt; Duncker und Funck schienen dies für selbstverständlich zu halten. Bei Ifflands rastlosem Fleiss besteht auch kein Bedenken, ihm wenigstens die wichtigsten, so auch den hier zitierten Aufsatz zuzuweisen.

[4]) Zelter an Goethe 7. Sept. 1803. Briefw. I, S. 88.

Zacharias Werners „Weihe der Kraft“ wagen nun die kleinsten Talente dieselben enormen Anforderungen zu stellen. Das frühere Ritterdrama war noch nicht gar so anmassend aufgetreten; auch die Aufzüge im Fiesko (V, 12, Bühnenb. V, 5), den man in Äusserlichkeiten zum Ritterdrama rechnen kann, in Ifflands Friedrich von Österreich (II, 16) und Kotzebues Gustav Wasa (V, 6) halten sich noch in den Grenzen; höchstens Babos Otto von Wittelsbach scheint eine Ausnahme zu machen: dem Hochzeitszuge im ersten Akt sollen 50 Mann Leibwache vorausgehen und 50 Mann Leibwache folgen. Aber abgesehen davon, dass die Zahl nicht bindend war, muss man sich wohl denken, dass dieselben Soldaten am Ende des Zuges wiederkehrten. Das war gebräuchlich, und es wurde z. B. auch bei der Leipziger Aufführung der Jungfrau von Orleans so gehalten; allerdings erregten dort die zur Verlängerung des Zuges wiederkehrenden Personen Gelächter und Unwillen.

Wenn Zelter von der Berliner Aufführung berichtet, der vierte Akt sei mit mehr denn 800 Personen besetzt gewesen, so ist das übertrieben. Iffland selbst giebt in seinem Almanach für 1811 Rechenschaft und zählt jede Person des Zuges auf; der Zug selbst hatte demnach über 200 Teilnehmer; das Volk bestand aus 43 Personen; für den einen Akt wurden 297, für das ganze Stück 362 verschiedene Kostüme gebraucht.

Ifflands Rechenschaft schwankt zwischen Stolz und schlechtem Gewissen; er beklagt den ihm aufgezwungenen Luxus und schildert ihn doch mit der gleichen Liebe, mit der er ihn angeordnet hatte. [1]) Die Verantwortung schiebt er Schiller

[1]) Eine illuminierte Abbildung des ganzen Zuges (21 Zoll hoch und 26 Zoll breit) erschien bei dem Verleger des Almanachs (Fried. Braune), gezeichnet von H. Dähling, gestochen von F. Jügel. Angezeigt in Ifflands Almanach 1809. Auch in Hamburg hat die Gruppe der Geistlichkeit den eigentlichen Mittelpunkt des Zuges gebildet; im Journal des Luxus und der Moden lautet die Beschreibung: „Bei der Hauptprachtszene, der Krönungsfeierlichkeit, waren an hundert Personen auf der Bühne, meist neu ausstaffirt. Alles überstrahlte der Rheimser Erzbischoff im Pontificalibus. Als er erschien, brach auch die Menge in den unbändigsten Beifall aus. Journ. d. Lux. u. d. Mod. März 1802 S. 150.

zu: „Diese Anordnung des Dichters war dem Publikum bekannt und man musste sie entweder befolgen oder der Vorstellung entsagen.“ Um aber zu zeigen, wie sehr Iffland über Schillers Anordnung hinausgegangen war, mag dieselbe Gruppe der Geistlichkeit in der Vorschrift und in der Ausführung gegenübergestellt werden:

Schiller	Iffland.
	Ein Geistlicher mit dem Kreuze.
	Zwei Geistliche mit Leuchtern und Kerzen.
	Sechs Geistliche.
Chorknaben mit dem Rauchfass,	Acht Canonici von Rheims.
dann zwei Bischöffe mit der S. Ampoule,	Vier Geistliche mit Leuchtern und Kerzen.
Erzbischoff mit dem Crucifix.	Sechs Diakonen.
	Ein Bischof.
	Vier Geistliche.
	Ein Geistlicher, welcher das grosse erzbischöfliche Kreuz vorträgt.
	Ein Erzbischof.
	Zwei Bischöfe.
	Ein Geistlicher.

Übrigens wurde später in Berlin an dieser Anordnung des Zuges eine Änderung angebracht. Dalberg bereits hatte in Mannheim Kritik geübt: „Bischöfe und Ihr Klerus gingen bey Krönungen, Einweihungen etc. nie dem Zuge voraus. Sie erwarteten die zu Krönenden und Einzuweyhenden beim Eintritt in die Kirche am Portal derselben“.[1]) Als Graf Brühl 1818 in Berlin das Stück neu einrichtete,[2]) liess er aus demselben Grunde den Klerus aus den Vorhallen des Münsters dem Zuge entgegen kommen, den König unter dem Traghimmel empfangen und ihm den Weihrauch anbieten. Durch die Begegnung der beiden Züge wurde natürlich die Pracht des Bühnenbildes nur noch gesteigert.

---

[1]) Pichler, S. 178.
[2]) Teichmann, S. 124 f.

Auch Goethe hatte sich der Mode nicht ganz entzogen und war der Neigung zu Aufzügen entgegen gekommen. Als er 1803 den Cäsar unverkürzt gab, hatte er den Leichenzug weiter ausgedehnt, indem er blasende Instrumente, Fahnenträger, Liktoren, Freigelassene, Klageweiber u. dergl. mitziehen liess.[1]) Auch in seiner Götzbearbeitung von 1804 sind zwei kleine Aufzüge neu hinzugekommen: der Brautzug Sickingens und die Mummerei der Adelheid.

Aber die Goethischen Aufzüge halten sich doch nur in sehr bescheidenen Grenzen; sie gehen nicht von dem Prinzip ab, das für die ganze Bühnenkunst Goethes massgebend war, der basreliefartigen Wirkung.

Auch Schillers erste Anweisung im Manuskript liess den Krönungszug nur im Profil über die Bühne gehen: „Der Zug kommt aus dem zweiten Flügel . . . er geht quer über die Bühne und auf der entgegengesetzten Seite hinunter in die Kirche hinein.“ Diese für die Druckausgabe zu spezielle Vorschrift fiel später weg; auf den grossen Bühnen, wo man im Hintergrunde den Dom haben wollte, wurde sie zudem doch nicht befolgt. Zur rechten Entfaltung konnte ja auch der Zug auf dem geraden Wege nicht kommen; dazu war eine Wendung notwendig, die ihn im Bogen vorbeiführte.

Für den Hochzeitszug im Tell gewann Schiller diese gewundene Bahn durch den hinten aufsteigenden Felsenweg; auch beim Demetrius trug er bereits dafür Sorge und schrieb in den Entwurf: „Eine Schiffbrücke über die Moskwa kann vorkommen, wodurch der Zug dupliert wird.“[2])

Der Plan dieses grossen Aufzuges im Demetrius zeigt am besten, dass es Schiller mit der Missbilligung, die er über die Ifflandische Prachtinszenierung in Berlin geäussert haben soll, nicht allzu ernst gewesen sein kann. Bei der Wahl

[1]) An A. W. Schlegel 6. Okt. 1803. W. A. IV, Bd. 16, S. 319.
Auch in „Romeo und Julia“ hätte Goethe gern, wenn die Bühne gereicht hätte, den Leichenzug Julias vorgestellt. So legte er wenigstens die Erzählung des Pagen ein. (G.-J. XVIII, S. 63.)

[2]) Dram. Nachl. I, S. 160.

zwischen Warbeck und Demetrius führte er für das zweite Stück an, „dass es Viel für die Augen hat“[1]), und als er nach der Rückkehr von Berlin an die Arbeit geht, fasst er den Einzug in Moskau „als die Hauptscene des Stücks in Rücksicht auf stoffartiges Interesse“ ins Auge. Er steht so sehr unter dem Eindruck dessen, was er in Berlin gesehen hat, dass er sich selbst ermahnen muss, keine direkte Wiederholung des Krönungszuges zu bringen.

Die andere Disposition des Einzuges besteht aber im Wesentlichen in einer Übertrumpfung an äusserer Pracht. Nicht nur durch die Dekoration, eine Brücke und einen Triumphbogen, und durch die grössere Teilnahme der Zuschauer sollte das Bild bereichert werden; im Zug sollten reichgeschmückte Pferde die Augen fesseln und Demetrius selbst sollte beritten erscheinen.

Damit kam Schiller auf den Boden der Oper. Die Stuttgarter Hofoper, auf der einmal in einem Stück dreihundert berittene Mohren auf der Bühne erschienen sein sollen,[2]) war zu seiner Jugendzeit in ganz Deutschland wegen dieses Luxus berühmt.[3]) Man kann es vielleicht diesen Eindrücken zuschreiben, wenn Schiller schon in den Räubern kein Bedenken trug, Karl Moor zu Pferde erscheinen zu lassen.[4]) Die Pferde, die in der Szene an der Donau den Hügel herunter weiden, sind ein Bestandsteil des dramatischen Romanes; nur durch eine Nachlässigkeit können sie im Druck der Bühnenbearbeitung stehen geblieben sein; im Mannheimer Manuskript fehlen sie natürlich. Übrigens ist in Mannheim auch das Pferd Moors nicht auf die Bühne gekommen; vor den

---

[1]) Dram. Nachl. I, 115, 219.

[2]) Weltrich I, 685.

[3]) Z. B. in Knigges Reise nach Braunschweig, 2. Aufl., S. 89 f. wird die Stuttgarter Hofbühne, wo Pferde und Wagen auf das Theater kommen, erwähnt.

[4]) Man nimmt aber besser ein litterarisches Vorbild an: den Räuberhauptmann Roque Guinart, der bei Cervantes zu Pferde, vier Pistolen an der Seite, ansprengt. (Minor I, 314.)

Worten: „Führt meinen Rappen ab“ steht im Bühnenmanuskript: „(Noch hinter der Scene zurückrufend).“

Im Fiesko liess sich Schiller bereits diese Erfahrung gesagt sein; obwohl Robertson, Retz und Mailly ausdrücklich betonen, dass Doria auf einem Pferd sich rettete, war Schiller hier mit Rücksicht auf die Aufführung enthaltsam. [1]

Es ist auffallend, wie vorsichtig bereits manche Stürmer und Dränger diese Schwierigkeit umgingen, z. B. Lenz [2]), dem sonst Bühnensinn nicht nachzurühmen ist; auch Maler Müller in der Genovefa, wo der Anfang des Turniers (IV, 8) nur von aussen beobachtet wird; nachdem aber die Pferde gefallen sind und die Ritter zu Fusse weiter kämpfen, öffnet sich IV, 9 der innere Teil der Schranken. Das Turnier im Otto von Wittelsbach findet hinter der Szene statt; in der Agnes Bernauerin werden keine Pferde beim Turnier erwähnt, dagegen erscheinen im letzten Akt beim Gerichtszug der Vicedom, der Oberrichter und einige Räte beritten und, wie aus einer komischen Ballade über die Aufführung dieses Stückes in einer rheinischen Stadt [3] hervorgeht, wurde die Vorschrift wirklich befolgt.

Allmählich machten die Theaterdirektoren die Erfahrung, dass sie durch nichts das Publikum mehr anziehen konnten, als durch Zirkuskünste. Schikaneder liess Turniere zu Pferde wirklich aufführen, und aus Möllers Graf Walltron machte er ein grosses Zeltlager im Freien, wo die Offiziere beritten erschienen und die Gräfin im Reisewagen angefahren kam.

Die Spekulation der Bühnenschriftsteller richtet sich bald nach dieser Neigung des Publikums. Hatte z. B. Kotzebue

---

[1]) Den Götz hatte die Besprechung im Hamburgischen Correspondenten wegen der Vorstellung von Pferden für unaufführbar gehalten; Schröder strich in seiner Bearbeitung die ganze Reichsexekutionsarmee. Auch Goethe selbst nahm später in seiner Bühnenbearbeitung Rücksicht darauf. (Winter, Theatergesch. Forsch. II, S. 24, 40.)

[2]) Sizianische Vesper IV, 2.

[3]) Litteratur- u. Theaterzeitung 1784 IV, S. 1 ff.

noch in Johanna von Montfaucon auf ein rührendes Bild [1]) verzichtet, weil er kein Pferd auf die Bühne bringen wollte, so lässt er nunmehr in Gustav Wasa (V, 6) den Helden auf einem weissen Zelter einreiten.

Wenn Schiller im Tell zum ersten Male seit den Räubern wieder Pferde auf die Bühne brachte, so haben wir das nicht als Nachgiebigkeit gegen die Mode aufzufassen, wenngleich die Mode diesen Luxus nur ermöglichte. Hier war er künstlerisch berechtigt, denn wie viel eindrucksvoller wird der rasche Tod Gesslers, wenn der Tyrann noch eben stolz zu Rosse das knieende Bauernweib in den Staub trat. Übrigens sollten, wie es scheint, nicht nur Gessler und Harras beritten sein, sondern auch im ersten Akt Landenbergs Reiter. Der Zuruf „Reit zu!" (v. 175) ist sogar in keinem der bekannten Theatermanuskripte getilgt, während das Aschaffenburger und das Hamburger Manuskript im vierten Akt den unglücklichen Ersatz: „Oder mein Fuss geht über Dich hinweg" (v. 2764) eingeführt haben.

---

9. Kostüm und Requisiten.

Dass sich der Dichter selbst um die Kleidung seiner Personen irgend zu bekümmern habe, war auf dem französischen klassischen Theater eine gänzlich unbekannte Forderung. Rousseaus Satz: „on sait bien que Corneille n'etait pas tailleur ni Crébillon perruquier" reichte hin, um alle Vernachlässigungen zu entschuldigen. [2])

[1]) Johanna will dem von der Jagd zurückkehrenden Gatten entgegen: „Ich will ihn beschleichen, ihm den Zügel halten und wenn er auf den ungeschickten Knappen schelten will, so sinke ich lachend in seine Arme." Diese Episode darf nicht zur Ausführung gelangen, und der Ritter muss im selben Augenblick schon zu Fuss in den Schlosshof treten.

[2]) Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre S. 466, 469.
Tieck, Dramaturg. Schr. II, S. 211 ff.
Ann. des Theaters 1788 Heft 1 S. 55 ff.
Iffland, Almanach 1807 S. 145 f.

Voltaire war der Erste, der darin selbständige Neuerungen traf; im Vorwort zu seinem Brutus rühmte er sich, den römischen Senat in roten Roben auf die Bühne gebracht zu haben, womit er sich freilich als schlechter Kenner des Altertums erwies. Im Wesentlichen scheinen die Unterschiede, die das französische Theaterkostüm zwischen moderner, antiker oder türkischer Tracht machte, doch nur in der Kopfbedeckung: Hut, Casquet oder Turban bestanden zu haben; hingegen erliessen der gesellschaftliche Charakter des Theaters und die Forderung des Anstandes dem Schauspieler weder Knotenperrücke und Galanteriedegen, Reifrock und Taschentuch, noch seidene Strümpfe und Handschuhe in irgend einer Rolle.

Während nun in Frankreich die praktische Durchführung der Neuerungen von einzelnen Schauspielern — Mad. Favart, die 1753 als Bäuerin in Holzschuhen auftrat, der Clairon und des Lecain, die 1755 in Voltaires Orphelin de la Chine chinesisches Gewand anlegten — in die Hand genommen wurde, verhielten sich in Deutschland die Schauspieler gerade umgekehrt. Hier hatten schon in den vierziger Jahren Gottsched und Mylius sich für ein historisch-echtes Kostüm verwandt, aber den Versuch, den daraufhin die Neubersche Truppe mit dem Cato machte, gestaltete sie selbst zu einer offenen Verhöhnung Gottscheds. [1]) Am Eigensinn der Schauspieler scheiterte zunächst jeder Fortschritt; auch Lessing wurde durch die Gegnerschaft gegen Gottsched zur Bekämpfung der Bestrebungen engagiert; dazu kam, dass man in der folgenden Zeit mehr vom englischen, als vom französischen Theater abhängig wurde und dass dort ein Garrick immer noch im Gesellschaftskleid auftrat. [2]) Lichtenberg hat ihn verteidigt, weil er Hamlet im französischen Kleid spielte und dabei den Satz ausgesprochen:

---

[1]) Mylius, Beytr. z. crit Hist. d. d. Sprache VIII, S. 312 ff.
Gottsched. Crit. Dichtk. 4. Aufl. S. 627.
v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber S. 75, 276.
Waniek, Gottsched S. 118, 442.

[2]) Theat.-Kal. 1781: Abbildung Garricks als Macbeth und Lear in moderner Tracht.

„wo der Antiquar in den Köpfen eines Publikums über einen gewissen Artikel noch schlummert, da soll der Schauspieler nicht der Erste sein, der ihn wecken will.“ [1])

Der Ruhm, die antike Kleidung auf dem deutschen Theater eingeführt zu haben, wird Charlotte Brandes zugeschrieben, die in Gotha mit Unterstützung des Hofes und von Archäologen beraten, ein Muster aufstellte; wenn wir indessen die Abbildungen in den Theaterzeitschriften betrachten, belehrt uns ein Blick auf die hohe Frisur und den bauschigen Rock, wieviel Conventionelles auch dieser sogenannten altgriechischen Tracht noch anhaftete. [2])

Der erste Schauspieldirektor, der Einsicht besass, war schon vor der Brandes in Koch aufgetreten; bei der Eröffnung des Leipziger Theaters mit Schlegels Hermann 1766 hatte er die ersten Annäherungen an ein wahres Kostüm versucht; den zweiten Vorstoss machte er 1774 mit der Berliner Aufführung des Götz. Die Kostüme waren nach Vorlagen des Kupferstechers Meil verfertigt und wirkten so überraschend, dass Nicolai und Lessing den ganzen Erfolg des Stückes eigentlich dem Zeichner zuschieben wollten. [3])

Kochs Leistung wurde indessen schon im gleichen Jahr durch Schröders Hamburger Götzaufführung weit in Schatten gestellt. Die Ackermann-Schrödersche Truppe war schon früher durch prunkvollere und mit echter Goldstickerei versehene Kleider allen andern voraus gewesen, und Schröder

---

[1]) Lichtenberg, Briefe aus England. Vermischte Schriften 1844 Bd. III S. 236 ff.

[2]) Brandes, Meine Lebensgeschichte II, 173, 184, 206, 277. III, 209.
Hodermann, Gesch. d. Gothaischen Hoftheaters (Theat. Forsch. IX) S. 8. Theat.-Kal. 1776. Litt. u. Theat.-Zeit. 1782, I.

Dafür, dass wenigstens das Graff-Sinzenich'sche Bild zuverlässig ist, spricht die Reklame, die Brandes selbst dafür machte, auf dem Umschlag des vierten Heftes der Rheinischen Beiträge 1780.

[3]) Devrient I, 135. II, 297 f.
Nicolai an Gebler 8. Okt. 1774.
Lessing a. s. Bruder 30. April 1774.
Teichmann S. 21 f. Winter, Theat. Forsch. II S. 17 f.
R. M. Werner, Goethe-Jahrb. II, 97.

bildete fortan diese von seiner Mutter überkommene Neigung zu wirklichem Luxus aus; von seinem späteren Bestand, zu dem er zweimal die Frankfurter Krönungsgarderobe aufgekauft haben soll, werden Wunderdinge erzählt. [1])

Das Berliner Theater trat ihm darin seit der Direktion von Warsing an die Seite[2]); unter Iffland kam das Bestreben der peinlichen Echtheit hinzu, das Graf Brühl noch weiter ausbildete. Mit dem Dekorationsluxus ging, wie überall, der Kostümprunk Hand in Hand, und Tieck[3]) war es vor allem, der die drohende Gefahr erkannte:

„Wenn man erst Kleinigkeiten untersucht, nachschlägt, deshalb korrespondiert, sich aus fernen Gegenden belehren lässt, ob ein Soldat damals diese oder jene Nüance einer Farbe getragen habe, so liegt es als Notwendigkeit ganz nahe, sich das wirkliche Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolf fiel, oder Wallenstein ermordet wurde .... Mögen wir Chroniken, Kupferstiche und Bildergallerien plündern, so viel wir wollen, so bin ich überzeugt, dass uns jeder Schneider aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert verlachte, wenn er unsere aufgestutzten Modelle sehen könnte.“

Die ersten Folgen zeigten sich zunächst darin, dass das Berliner Publikum durch den Luxus verwöhnt wurde; nirgends wurde so viel an den Kostümen bemäkelt, als gerade in Berlin.

Tieck nun, der Iffland für die geschmacklose Echtheit verantwortlich macht, möchte das Theaterkostüm wieder auf den Standpunkt von 1790, auf Engels oder Schröders Kleiderordnungen, zurückführen: für das ganze Mittelalter und die Ritterzeit hält er eine und dieselbe Tracht für ausreichend; auf die Zeit des dreissigjährigen Krieges sowie auf die Peters des Grossen[4]) soll sodann Rücksicht genommen werden und „ist man dabei nur einigermassen der griechischen und römischen Kleidung gewiss, ohne zu arg zu verstossen, so hat, die

---

[1]) Schütze, S. 321, 401.
Böttiger, Fleischers Minerva 1818 S. 292.

[2]) Vgl. Teichmann, S. 55 f.

[3]) Dramaturg. Schr. II, 215 ff.

[4]) Rücksicht auf die Modestücke von Kratter, Babo u. s. w.

neuesten Kleider hinzugerechnet, jedes Theater wohl, was es braucht.[1])

In den fünfzig Jahren der vorgezeichneten Entwicklung steht nun Schillers dramatische Wirksamkeit mitten darin, und seine Stücke mussten zu den ersten Objekten gehören, an denen sich die Entwicklung vollzog.

Wenn Koch das Verdienst gebührt, das Kostüm, das in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Bühne beherrschte, eingeführt zu haben, die sogenannte altdeutsche Kleidung, so hat er damit zugleich die Tracht für die ersten Schillerschen Stücke, für die Räuber,[2]) Fiesko und Don Carlos bestimmt. Man kann sich von diesem Kostüm, einer Mischung von spanischer Tracht und deutscher Bürgerkleidung, etwa eine Vorstellung machen nach den Kupfern Meils in Engels Mimik, die den Schauspieler Scholz als Otto von Wittelsbach darstellen; im Grossen und Ganzen dasselbe Äussere erblicken wir auch auf Brockmanns Bildern als Hamlet.

Die charakteristischen Bestandteile sind weite Beinkleider, bauschige Ärmel und ein grosser runder Federhut. Der Federbusch auf dem Kopf war für den Heldendarsteller beinahe

---

[1]) Die Annalen des Theaters 1788 H. 1 S. 59 geben ungefähr den gleichen Bestand als notwendig für die Theatergarderobe an: 1) Idealische Tracht. 2) Römische Tracht. 3) Romantische Kleidung. 4) Rittertracht. 5) Tracht aus dem mittleren Zeitalter. 6) Moderne Charakterkleidung. 7) Asiatische oder Türkische Tracht. 9) Moderne Konversationskleidung.

[2]) Bei den Räubern hatte sich der Schauspielerausschuss gegen das altdeutsche Kostüm ausgesprochen (Martersteig S. 45 f.), und zwar einmal wegen der zu häufigen Verwendung und zweitens aus dem verständlichen Grunde, dass die Charakteristik der Räuber zu schwer darin auszudrücken sei: „allen jenen Kleidern, wenn sie auch mit noch so viel Geschmack angeordnet sind, würde man es ansehen, dass sie neu sind gemacht worden.“

Aus derselben Ursache mag man an anderen Orten, so in Frankfurt und Königsberg, auf die Geschmacklosigkeit verfallen sein, die Hauptpersonen in altdeutscher, die Räuber aber in moderner Studententracht auftreten zu lassen. In Leipzig wurde das Stück trotz der veränderten Zeitanspielungen von Landfrieden u. s. w. ganz in moderner Tracht gegeben. (Braun I, 25, 225, 297.)

unentbehrlich; für Max Piccolomini ist er indirekt vorgeschrieben (W. T. v. 3043); auch Wallenstein bekam in Weimar ein Barett mit Reiherfedern[1]), und von der Hamburger Darstellerin der Jungfrau wird berichtet: „sie bezauberte unter dem Nicken des gewaltigen Helmbusches alle ihre Krieger.“[2]) Die Schwingungen des Busches dienten als Ausdrucksbewegungen und wurden als solche nur allzu oft missbraucht. In seinem Almanach[3]) warnte daher Iffland:

„Die hohe Feder soll mit Geschmack getragen werden. Wenn der Kopf ohne Ursach hin und her geworfen, herüber und hinüber gewendet wird: so erhält die Feder zitternde, kleinliche, nichts sagende Bewegungen. Bei sorgfältigen, ernsten Bewegungen des Kopfes kann die hohe Feder von Deutung werden, den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden.“

Als Rangabzeichen ist die Feder von Wichtigkeit, und Iffland hatte in seinem Mannheimer Kleiderreglement aus dem Jahre 1792 dafür genaue Vorschriften gegeben.[4]) Auch Schiller legte auf den Busch seines Räuberhauptmannes grossen Wert, und er ist das einzige Kostümstück, das er in einem Brief an Dalberg ausdrücklich verlangte: „Einen Busch trägt er auf dem Hut, denn dieses kommt namentlich im Stück vor, zu der Zeit, da er sein Amt niederlegt.“[5])

Damit macht also der Dichter selbst den Theaterleiter auf die latenten Kostümvorschriften im Dialog aufmerksam. Ob man sich im übrigen in Mannheim viel nach dem Dichter gerichtet hat, ist die Frage. Iffland z. B. stellte später bei seinem Weimarer Gastspiel[6]) den Franz Moor nicht im letzten Aufzug im Schlafrock dar, sondern von Anfang bis zu Ende

---

[1]) Goethe an Schiller 30. Jan. 99. W. A. IV, Bd. 13, S. 15. Reiherfedern sind auf dem Weimarer Gemälde, das Graff als Wallenstein zeigt (Bellermann. Schiller S. 203) nicht zu sehen, dagegen auf dem ebenda S. 200 wiedergegebenen Bild Ifflands in dieser Rolle.

[2]) Journ. d. Lux. u. d. Moden März 1802, S. 50.

[3]) Ifflands Almanach 1807, S. 137. Seckendorf, Vorles. ü. Dekl. u. Mimik II, 321 f.

[4]) Pichler, S. 331 ff.

[5]) 6. Okt. 1781 an Dalberg. Jonas I, 42 ff.

[6]) Böttiger, Entwickelung des Ifflandischen Spiels.

[illegible] Tracht, die durch eine kleine Veränderung vom dritten Aufzug ab als Trauerkleidung gelten konnte. Vielleicht mag diese Vereinfachung daran, dass Iffland mit [illegible] und nicht seine ganze Garderobe bei sich [illegible], [illegible] Berichte bestätigen, dass Iffland den Schlafrock nicht trug; dieser Vorschrift sollen nur Ochsenheimer in Dresden-Leipzig und Schmidt in Magdeburg nachgekommen sein[1].

Die späteren Mannheimer Darsteller des Franz kleideten sich nur zwischen dem zweiten und dritten Akt um: Franz erschien zuerst im blauen Atlaskleid mit weissem Mantel und dann erst ganz schwarz. Die Libertiner kamen als Räuber umgekleidet wieder, und Karl Moor trug im vierten Aufzug als Graf Brand wieder ein anderes Kleid. In dieser Hinsicht wusste man also auf den Gang des Stückes einzugehen, ohne dass der Dichter besondere Vorschriften gemacht hatte. Wie Hermanns Verkappung beschaffen war, geht aus dem Mannheimer Hauptbuche nicht hervor; der alte Moor dagegen erschien im vierten Akt im aschgrauen Leinenkittel, denn die Ungeheuerlichkeit der Meininger, ihn im Paradekostüm, in dem er aufgebahrt war, aus dem Turm steigen zu lassen,[2]) lag dem damaligen Theater ebenso fern, wie dem Dichter selbst.

Im Fiesko sind mehrere Umkleidungen vorgeschrieben, da im ersten Aufzug alle Personen maskiert erscheinen. Bei der direkten Kostümangabe im Personenverzeichnis ist davon nichts vermerkt. diese Angaben, die für die beiden Doria Scharlach, für alle Nobili, sowie Leonore und [illegible] schwarze Kleidung vorschreiben, sind überhaupt sehr spärlich gegenüber der genauen Garderobe, wie sie bei [illegible] und H. L. Wagner und später in Dyks Schwerer Wahl [illegible] Rosen [illegible], in Kotzebues

[1]) [illegible] Auffassung der Rolle [illegible]

[2]) [illegible] S. 183 f. Ein Bild [illegible] Bellermann- Schiller [illegible]

[illegible]

Octavia bezeichnet ist. Die Mannheimer Aufführung scheint hier zu des Dichters Angaben wenig hinzugetan zu haben; dass der Held von Anfang bis zu Ende sein Ballkleid anbehielt, wurde in den Protokollen getadelt; „man wünschte am Ende des vierten Aktes, dass er Stiefel und einen Harnisch anhabe.“[1]) Dass der Dichter selbst hiervon nichts gesagt hatte, beweist eine gewisse Gleichgiltigkeit gegenüber dem Kostüme; in der Buchausgabe heisst es wenigstens am Anfang des fünften Aufzuges: „Fiesko kommt gewaffnet“; in den Quellen war ausdrücklich betont, dass der Ertrinkende durch den schweren Panzer hinabgezogen wurde.

Die allgemeine Angabe: „Die Tracht ist durchaus altdeutsch“ soll wohl weniger, wie Minor vermutet, dem Versuch, ein echtes italienisches Kostüm zu erproben, vorbeugen, als vielmehr der Aufführung im modernen Gesellschaftskostüm. Wie wenig man in Mannheim, ehe Iffland ans Ruder kam, beim Kostüm auf den Ausdruck der Zeit Wert legte, ist bereits erwähnt; Gemmingen hatte sich in seiner Mannheimischen Dramaturgie (1779) vergebens dagegen aufgelehnt; [2]) als ein Einfluss seiner Bemühungen könnte höchstens der Versuch gelten, der im gleichen Jahre mit der Auf-

---

[1]) Später achtete Schiller auf solche Unterschiede; im Wallenstein heisst es III, 13: „Wallenstein (im Harnisch).“ Allerdings wurden fortan vollständige Umkleidungen wegen der Ausdehnung der Zwischenakte möglichst vermieden; Elisabeth sollte in Maria Stuart, wie erwähnt, für die Jagd in Fotheringhay nur Mantel und Kopfputz ändern. Auch die Identifikation von Talbot und schwarzem Ritter möchte man versucht sein, als Kostümrücksicht aufzufassen. In Mannheim z. B. war Talbot der Einzige, der in schwarzer Rüstung auftrat. Aber trotzdem hatte man für den schwarzen Ritter eine eigene Kleidung aus der Zauberflöte hervorgesucht; Dalberg fand, dass er darin etwas schornsteinfegerisch aussehe. Walter II, 474. Pichler, S. 178)

Auch in Weimar fand eine Umkleidung statt; als Schiller für den schwarzen Ritter einen anderen Schauspieler vorschlug, befürwortete er es damit, dass Graff, der Darsteller des Talbot, sich des Umziehens wegen mit dieser Rolle nur plage. (An Goethe [16. Sept. 1803]. Jonas VII, 78,)

[2]) Flaischlen, Gemmingen, S. 75, 153.

führung der Mediceer gemacht wurde. Brandes[1] berichtet darüber:

„In Manheim wurde die erste Vorstellung dieses Schauspiels im strengsten Costume gegeben: bewirkte aber, wider Erwarten, wenig Sensation beim Publikum..... Endlich kam er [Freiherr v. Dalberg] auf den Gedanken, ob nicht vielleicht eben diese zu strenge Beobachtung des Costume dem Stücke nachtheilig seyn könnte, und das Interesse desselben, durch die altwelsche Kleidung, welche in der That die Figuren der Schauspieler einigermassen verunstaltete, geschwächt würde. Um sich nun deshalb ausser Zweifel zu setzen, liess er die zweyte Vorstellung dieses Schauspiels in modernen Kleidern geben, und nun erhielt solche den lautesten Beifall.“

Brandes zieht daraus die Folgerung, dass man gut tue, nur die Stücke, die in Sprache und Sitte einen historischen Charakter tragen, z. B. Hamlet, Lear, Otto von Wittelsbach, Agnes Bernauerin in echter Tracht zu geben, die anderen aber bei dem konventionellen Kostüm zu belassen — ein Prinzip dem Brandes während seiner eigenen Direktion aus Kostümmangel öfters folgte.

Die Angaben von Brandes sind indessen nicht richtig; die erste Aufführung fand am 5. Dezember 1779 statt, eine zweite, bei der man, wenn es diesen Unterschied überhaupt gab, statt des altitalienischen das altdeutsche Kostüm wählte, am 18. April 1780; bei der dritten am 23. April 1783 gab Dalberg zu Protokoll: „Die moderne Tracht trug allerdings etwas dazu bei, dass dies Stück heute weniger als in der ersten Vorstellung (wo es in altdeutscher Tracht gespielt wurde) gefallen hat.“ Man hatte offenbar nur aus Überdruss an der altdeutschen die moderne Tracht gewählt; gegen eine solche Vergewaltigung wollte Schiller Verwahrung einlegen; an die erste Aufführung der Mediceer, an die sich sogar Dalberg nicht mehr erinnerte, wird er nicht gedacht haben.

---

[1]) Minor I, 402; II, 65.
Brandes, Sämtl. dramat. Schriften, Leipzig 1790, Bd. V. S. IX ff. Meine Lebensgeschichte III, 139.
Martersteig, S. 160, 259.
Walter II, S. 137, 401.

Bei der schwarzen Tracht der Nobili ist an Goethes Farbenlehre[1]) erinnert worden: „Die schwarze Farbe sollte den venetianischen Edelmann an eine republikanische Gleichheit erinnern.“ Es ist indessen kaum anzunehmen, dass die Farbe bei Schiller einen symbolischen Wert besass. Der gleichzeitige Roman hat mit solchen Mitteln bereits gearbeitet; in Millers Siegwart[2]) wird diese Mode, die mit Werther begann, bereits übertrieben: Theresens und Marianens Kleider, die mit ihrem Gemütszustand zusammenstimmen, werden jedesmal genau beschrieben. Im Drama liebt es Klinger, die Stimmung seiner Personen durch das Gewand auszudrücken, so im Leidenden Weib IV, 4 und in den Zwillingen IV, 1 wo Camilla ihr Kleid aussucht:

„Nein, dieses werd' ich nicht anziehn, Mutter.“
„Warum?“
„Die Farbe ist mir zu hell. Und ich weiss nicht, mich deucht — nach meinem Gefühl würd' ich lieber schwarz gehen.“

Das Trauergewand als Stimmungsausdruck hat Schiller öfters verwendet, so bei Bertha in der Bühnenbearbeitung des Fiesko, bei Maria Stuart und bei Thibaut in der Jungfrau von Orleans (IV, 8); zu unterscheiden sind davon natürlich die Gelegenheiten, wo wegen eines Todesfalles die Trauerfarbe gegeben war, wie in den Räubern und in der Braut von Messina. In Maria Stuart dient die letzte Kleidung der Heldin („Sie ist weiss und festlich gekleidet u. s. w.“), die mit ihrem ersten Auftreten und mit den Trauergewändern der Umgebung kontrastiert, zum Ausdruck der Todesfreudigkeit.

Im allgemeinen pflegt die weibliche Kleidung bei Schiller seltener und weniger genau angegeben zu sein als die männliche; es kann dies an dem monotonen Modekostüm der Zeit liegen, das für weibliche Gewänder fast nur die weisse Farbe zuliess. Auch im Siegwart tragen Therese und Mariane

[1]) Eckardt, Erläut. zu Fiesko.
W. A. II, Bd. 1, S. 843.

[2]) Siegwart, 2. Aufl. Leipzig, Weygand 1777, S. 107, 300, 326, 454, 512, 529, 531, 595.

meist nur weisse Kleider, und die Abtönung geschieht durch rosenrote, himmelblaue oder schwarze Schleifen und Bänder; auch Werthers Lotte trägt ein weisses Kleid mit blassroten Schleifen, und dasselbe Kostüm tritt wieder auf in Wagners Reue nach der That und Evchen Humbrecht, bei Lenz im Tugendhaften Taugenichts und in der Catharina.[1]) Im weissen Kleid müssen wir uns also auch Luise Miller, Thekla, Johanna d'Arc vorgestellt denken; für Lady Milford und die Königin Elisabeth wird dies im Mannheimer Hauptbuch bestätigt; bei Johanna war es III, 4 indirekt vorgeschrieben:

Du kommst als Priesterin geschmückt, Johanna?

Dalberg schrieb jedoch nach der Mannheimer Aufführung ins Protokoll: „Wäre der Rock der Johanna nicht besser und in der Farbe wirksamer zum Harnisch, wenn er roth oder blau wäre? [2])

Auch für die männliche Tracht nahm schon damals die Mannigfaltigkeit der Farben ab.[3]) Iffland [4]) beklagt aufs äusserste diese Einförmigkeit auf der Bühne:

„Jetzt, wo überhaupt für die Männer und zwar im Schnitte des halben Anzuges, nur die Hauptfarben, schwarz, braun und blau, so wie für die Frauenzimmer beinahe nur die weisse Farbe, im Leben wie auf der Bühne, geltend ist, wird eben dadurch der Unterscheidung und dem Anstande nicht Erleichterung gegeben. Väter, Kammerdiener, Liebhaber, Bedienten, Damen, Zofen, alle gehen auf der Bühne mehrentheils in einer Farbe, und es geschieht nur zu oft, dass sie sich auf eine und dieselbe Weise benehmen.

---

[1]) Lenz, Dram. Nachl. hsg. v. Weinhold S. 177, 216, 236.

[2]) Walter II, 474. In Wien missfiel 1820 das rote Gewand, das Mad. Stich in dieser Rolle trug. Costenoble, Aus d. Burgtheater I, 104.

[3]) Goethe erwähnt die Gesellschaftsmode in der Farbenlehre: „Gebildete Menschen haben einige Abneigung vor Farben. Es kann dieses theils aus Schwäche des Organs, theils aus Unsicherheit des Geschmacks geschehen, die sich gern in das völlige Nichts flüchtet. Die Frauen gehen nunmehr fast durchweg weiss und die Männer schwarz. — — — Inwiefern der trübe nordische Himmel die Farben nach und nach vertrieben hat, liesse sich vielleicht auch noch untersuchen.“ W. A. II, Bd, 1 S. 841, 843.

[4]) Almanach 1807 S. 135. Jg. 1811, S. 4 ff.

Es giebt Vorstellungen, wo alle Männer in schwarzer Farbe, alle Frauenzimmer in weisser Farbe untereinander verkehren, so, dass wenn nicht nothdürftiger Weise zum Schlusse der Handlung etliche Gerichtsfrohnen in der herkömmlichen Kriminal-Livree erschienen, das Ganze der Versammlung in einem Leichenhause ähnlich sehen würde.

Wer angehende Spieler nur einigermassen genau beobachtet, kann es wissen, wie sehr diese Sitte und der Mangel an aller äusseren Unterscheidung, auf die Vernachlässigung ihrer Haltung und ihres ganzen Betragens Einfluss hat." [1])

Das Kostüm von Kabale und Liebe bot wenigstens etwas mehr Buntheit als die meisten bürgerlichen Stücke. Die Kriminal-Livree der Gerichtsfrohnen fehlte nicht, die Uniform des Majors brachte Abwechslung, auch der Präsident war durch seinen Stern ausgezeichnet. Der rote plüschene Staatsrock Millers [2]) mit dem weissen Manschettenhemd (I, 1 II, 4), den er jedoch anzuziehen nicht Gelegenheit findet, zeigt wie Schiller hier die äussere Erscheinung seiner Personen vor sich sah. Das reiche, aber geschmacklose Hofkleid des Hofmarschalls und das freie, aber reizende Negligee der Lady, ebenso in Don Carlos die Erscheinung der Eboli: „in einem idealischen

---

[1]) Schröder in seinen Bemerkungen zu Riccoboni stimmt diesen Klagen Ifflands ausdrücklich bei. Meyer, Schröder II, 2 S. 212 f; ebenso Fr. L. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen I, 215, II 34 f.) In seinem Mannheimer Kleiderreglement hatte Iffland wenigstens Vorsorge für einige kleine Unterschiede getragen; es heisst dort: „Die Aktrizen, welche in den bürgerlichen Stücken die Mädgen spielen, tragen: „Weder Kleid, noch Caraco, sondern Rock und Leibchen, niemals weiss, wenn die Liebhaberin es trägt, mit welcher sie sich vorher zu besprechen haben."

[2]) Der rote Plüschrock sollte vielleicht bereits eine veraltete Mode ausdrücken. Cramer erzählt 1771 von Klopstock, dass er darin die neueste Mode verletze, dass er zu den perlfarbenen Unterkleidern seines Galarockes beim Spazierengehen einen roten plüschenen Rock trage. (Klopstock, In Fragmenten von Tellow an Elisa. Frankf. u. Leipz. 1771 S. 78). Musäus bemerkt dazu in seinen „Physiognomischen Reisen" (3. Aufl. Altenburg 1781 II, S. 57, 72): „In dieser Tracht wär er nun wohl an keinem Hof in Deutschland Assembleefähig gewesen." Mit der Wertherzeit kam Blau als die Modefarbe auf; Goethe erklärt in der Farbenlehre ihre Aufnahme aus praktischen Gründen, „weil es eine dauerhafte Farbe des Tuches ist." (W. A. III, Bd. 1 S. 332.)

Geschmack, schön aber einfach gekleidet" lassen das Kostüm als Bestandteil der Charaktermaske erkennen.

Der englische Roman mit seinen scharfen Beobachtungen hatte den Sinn für das Charakteristische des Kostüms[1]) ausgebildet und mag ihn erst auf die Bühne übertragen haben. Das scheint aus Lichtenbergs Beschreibung Garricks hervorzugehen: „Selbst den Strumpf, der ihm so herabhängt, kann man denken, hat ihm vielleicht Fielding herabgezogen, und den Hut, der da so seitwärts sitzt, Sterne oder Goldsmith zurückgestossen." Das bürgerliche Drama hat vom Roman gelernt; in Gemmingens Deutschem Hausvater sind z. B. die meisten Kostümangaben charakterisierend; für den Hausvater heisst es: „Einfache Kleidung", für Monheim: „Bei jeder Gelegenheit einen anderen Rock, Stern und Band", für Sophie: „An Empfindelei ein wenig krank, welches man auch an ihrer Kleidung bemerkt." Den Kontrast zwischen der prachtvollen Kleidung der Amaldi und dem einfachen Kleid der Sophie soll Schiller von Gemmingen für den Fiesko und für Kabale und Liebe übernommen haben. [2]) Das prunkende Gewand als Charakteristik der Oberflächlichkeit begegnet uns auch noch im Tell (779 ff).

Durch kleine Äusserlichkeiten konnte auch ein vorübergehender Zustand der Personen angedeutet werden: in der „Miss Fanny" (1770) von Brandes heisst es:

Nelton (In einer Unordnung, die denen Umständen, darin er sich befindet, gemäss ist.)

Ebenso soll Philipps Anzug in Don Carlos (V, 9) die Spuren der gehabten Ohnmacht zeigen. Und ebenso, wie Sir Sampsam und Waitwell im Anfang der Miss Sarah in Reisekleidern auftreten, so steht auch für das Kostüm des Octavio (W. T. II, 4) die Vorschrift: „reisefertig." Im Tell ist für Bertha (III,2) eigens das Jagdkleid vorgeschrieben.

Dass auf die Jahreszeit irgend welche Rücksicht genommen wurde, lässt sich nicht beobachten; denn dass Luise in der Szene mit Wurm, ehe sie zum Herzog eilen will, einen Mantel

[1]) Riemann. Goethes Romantechnik S. 219, 245, 270.

[2]) Minor II, 124.

umwirft, soll wohl kaum auf den Winter hinweisen. Dagegen konnte die Tageszeit ihren Ausdruck finden; das Negligé, von dem Lessing in Miss Sarah und Minna, Wagner in der Reue nach der That und der Kindermörderin, Schiller in Kabale und Liebe Gebrauch machten, und das oftmals den technischen Zweck hatte, das Abgehen der Personen zu motivieren, war ein Zeichen der Morgenstunde. Und dem Schlafrock des Franz Moor in den Räubern entspricht das Nachtkleid, mit dem im letzten Akt des Don Carlos die Königin aus ihrem Zimmer tritt. Doch musste Schiller hier kein grosses Zutrauen zu der Schicklichkeit der Schauspielerinnen haben, denn in der Prosabearbeitung heisst es; „Ihr Anzug ist Negligee, aber sehr anständig;“ ebenso wurde im dritten Aufzug für den König die Bestimmung: „von oben herab halb ausgekleidet“ eingeschränkt; es heisst nur noch: „ohne Hut, Mantel und Orden.“ Im Hamburger Manuskript tritt die Königin überhaupt nicht im Nachtgewand auf; sie schickt nur ihre Kammerfrauen weg. Ebenso fehlt das Nachtkleid im letzten Akt von Wallensteins Tod; die Gräfin Terzky tritt nur mit einem Lichte auf, und Wallenstein lässt sich nur Mantel, Ringkragen und Feldbinde abnehmen. Für die Intimitäten des bürgerlichen Dramas ist fortan kein Platz mehr.

Im Wallenstein beginnen nun unter der Teilnahme Goethes die historischen Kostümstudien Schillers. Wallensteins Lager zeigt davon die meisten Spuren; auch muss die Weimarer Darstellung wohl vollständig mit den indirekten Angaben des Dichters übereingestimmt haben, weil diese Vorschriften zum Teil das Sekundäre waren; die Entstehungsgeschichte des Stückes spielte sich ja auf den Theaterproben ab. Die grünen Röcke und silbernen Tressen der Holkschen Jäger (v. 119, 121), die feinen Spitzenkragen, die gelben Kolletter und der Federhut der Terzkyschen Karabiniers (v. 188 ff, 739) richten sich nach Bildern aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, die ihrerseits Muster für die neuangefertigten Kostüme waren. Wenn wir uns wieder an den Namen Rugendas halten, dessen Blätter allerdings aus einer etwas späteren Zeit stammen, so

finden wir eine Folge von Kostümblättern mit den Unterschriften: Trompetta, Tenente, Cornetta, Soldado à Cavallo u. s. w. [1])

Wie vorsichtig man vorging, kann die Stelle, wo von Questenberg die Rede ist, beweisen. Goethe hatte Bedenken, ob im dreissigjährigen Krieg wirklich Perrücken getragen worden seien; infolgedessen wurde der Vers: „Und von Wien die alte Perücke“ umgeändert in: „Und der spanische steife Kragen“; als aber Goethe auf der Jenaer Ofenplatte ein Vorbild entdeckte, setzte man die alte Fassung wieder ein. Der Gefahr, dass dies echte Kostüm zum Zerrbild wurde, scheint man dabei aus dem Wege gegangen zu sein. Schiller selbst betonte in seinem Zusatz zu Goethes Besprechung für die Allgemeine Zeitung, dass man die Aufgabe, „das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden musste, dem Auge gefällig zu behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, so viel es möglich sein wollte, zu lösen verstand.“ [2])

Es kamen ja für Goethe auch noch andere Gesichtspunkte in Betracht, als der der Echtheit. Er sah darauf, dass die

---

[1]) Naumanns Archiv f. d. zeichn. Künste XII. S. 116 ff.

[2]) W. A. I, Bd. 40, S. 66.

In Böttigers Bericht (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1799 Bd. 14 S. 96 f) heisst es: „Der kaiserliche Kriegsrath und Kammerherr von Questenberg flösste in seiner spanisch-teutschen Hofgala mit den bis zur Schulter geschlitzten und herabhängenden Ermeln des Oberkleides, seinem aus Drap d'Or gefertigten Schlitzwams und bauschend unterbundenen Hautdechausses nicht Gelächter sondern Achtung ein. Es war die treueste Kopie nach einer wahren Antike aus jenem Zeitalter. Eben diess galt von dem Prachtgewande der Herzogin und der sämmtlichen Generale, welche nach den vorliegenden Mustern sorgfältig ausstudiert waren. . . . . . Auch die Tracht des schwedischen Obersten im schwarzen Waffenrock und herabgekrempten Federhut gab der ganzen Figur eine lebendige Wahrheit, und setzte sie allen übrigen des Wallensteinischen Lagers auffallend entgegen.“

Auch Caroline Herder berichtete vom Glanz der Kostüme; sie schrieb an Knebel am 2. Febr. 1799: „Die superben Kleidungen (Alles in Atlas) der damaligen Zeit haben dem historischen Stück einen einzigen und seltenen Glanz gegeben“ (Knebels Litt. Nachl. hrsg. v. Varnhagen u. Mundt II, 322.)

Farben der einzelnen Kostüme untereinander und vor allem, dass sie mit der Dekoration zusammenstimmten. Er verlangte daher von der Dekoration, dass sie schwach und duftig, am besten in einem bräunlichen Ton gehalten sei, „damit jeder Anzug im Vordergrunde sich ablöse und die gehörige Wirkung thue. . . . Ist aber der Dekorationsmaler von einem so günstigen unbestimmten Tone abzuweichen genöthigt, und ist er in dem Falle, etwa ein rothes oder gelbes Zimmer, ein weisses Zelt oder einen grünen Garten darzustellen, so sollen die Schauspieler klug sein und in ihren Anzügen dergleichen Farben vermeiden. Tritt ein Schauspieler mit einer rothen Uniform und grünen Beinkleidern in ein rothes Zimmer, so verschwindet der Oberkörper und man sieht bloss die Beine; tritt er mit demselbigen Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine und sein Oberkörper geht auffallend hervor." Diese Prinzipien, die Goethe in später Zeit in einem Gespräch mit Eckermann entwickelte, werden wohl bereits für die ersten Jahre seiner Theaterleitung massgebend gewesen sein[1]) und schon beim Wallenstein die Wahl der Farben beeinflusst haben. So erklärt sich vielleicht, dass Wrangel trotz des „blauen" Regimentes in einer schwarzen Uniform erschien.

Den gleichen Aufwand, den sich das Weimarer Theater bei seiner Neueröffnung gestattete, konnte es den späteren Schillerschen Stücken nicht mehr zu Teil werden lassen; schon bei Wallensteins Tod machte man für die Kürassiere keine neuen Ausgaben, sondern stellte ihre Uniform aus den Vorräten zusammen.[2]) An der Darstellung der Maria Stuart wurde die Vernachlässigung des Kostüms getadelt.[3]) Und in welche Verlegenheit man bei der Jungfrau von Orleans kam, davon macht Genast[4]) eine Beschreibung: „Wollene Sergen,

[1]) v. Biedermann, Goethes Gespräche VII, S. 217. Am 17. Febr. 1830. Allerdings nennt Klingemann die gleichen Grundsätze als Eigentum des erst 1815 nach Weimar gekommenen Beuther, dem Goethe mancherlei Anregung verdanken mag. (Kunst u. Natur I, 449.)

[2]) Goethe an Kirms 27. Mai 1799. W. A. IV, Bd. 14, S. 56.

[3]) Journ. d. Lux. u. d. Mod. Juli 1800; Braun II, S. 385 ff.

[4]) Genast I, S. 140.

pappene Helme und Rüstungen, die mit Silberzindel überzogen waren, mussten den Prunk des Krönungszuges darstellen und als Krönungsmantel wollte Kirms eine alte blauseidene Gardine verwenden, bis Schiller und Goethe endlich die Anschaffung eines roten Mantels durchsetzten."

Die Aufführung gerade der Jungfrau von Orleans geschah in Weimar unter einem besonders unglücklichen Stern, dazu kommt noch, dass sich Goethes Interesse überhaupt von den historischen Kostümstudien abgewandt zu haben scheint; nur wenn es sich um antike Tracht handelte, wurde noch grosse Sorgfalt an den Tag gelegt, z. B. bei den Kostümen zu Schlegels Jon, die im Journal des Luxus und der Moden 1802 abgebildet waren. Die faltenreichen Gewänder entsprachen auch viel mehr dem späteren Weimarer Stil und dem Streben nach statuarischer Erscheinung und fliessenden Bewegungen; als Goethe von der Aufführung der Proserpina 1815 berichtet,[1]) betont er ausdrücklich diese angenehme Wirkung.

Hogarths wellenförmige Schönheitslinie beherrschte den Theatergeschmack; auch Iffland liess sich diese Gesichtspunkte nicht entgehen; den Pygmalion spielte er im Mantel; als Oberpriester in Kotzebues Sonnenjungfrau wählte er das Kostüm hauptsächlich mit Rücksicht auf die Rundung aller eckigen Bewegungen durch das lang herabfliessende Gewand. Böttiger[2]) setzte über seine Besprechung dieser Rolle das Motto Ekhofs: „Die Schauspielkunst ist belebte Bildnerey" und bewunderte, wie Iffland es verstanden habe, „seine Stärke in mahlerischen Stellungen und Geberden, seine Kenntniss der theatralischen Drapperie, und seine Einsichten in den Gebrauch des Faltenwurfs bey langen Gewändern in einer Rolle zu zeigen, wobey es weniger auf den Ausdruck der Empfindung, als auf die Schönheit der Action ankäme."

Es ist möglich, dass damals Iffland dem Weimarer Stil den Weg wies. Später wurde das, was er angestrebt hatte, weit übertrieben; „das stete Zupfen und Drappiren, das einen schönen Faltenwurf hervorbringen soll" wurde, nachdem

[1]) W. A. I, Bd. 40, S. 111 f.

[2]) Böttiger, Entwickl. d. Ifflandischen Spiels, S. 247 ff.

Goethe selbst längst von der Leitung zurückgetreten war, an der berühmtesten Weimarer Schauspielerin als auffallend empfunden.[1]) Wie sehr aber auch Goethes Geschmack von dem der älteren Schauspielergeneration sich unterschied, ergibt sich, wenn man sein lobendes Urteil[2]) über die bewegte Plastik der Mad. Hendel-Schütz (früher Eunicke, als Mad. Meyer die Berliner Darstellerin der Jungfrau und der Isabella), die mit sogenannten „plastisch-mimischen Darstellungen" Deutschland bereiste, mit dem Friedr. Ludw. Schröders[3]) zusammenhält; Schröder schrieb: „Wenn Unnatur die höchste Stufe der Kunst ist, so hat sie solche vollkommen erreicht."

Schiller hätte in diesem Punkte wohl mehr auf Seiten von Schröder gestanden; schon sein absprechendes Urteil über Ifflands Pygmalion[4]) ist von dem Goethes vollkommen unterschieden, während es mit Schröder übereinstimmt.

Für das Augenmerk Ifflands auf Echtheit und Pracht der Kostüme hatte Schiller jedenfalls mehr Interesse. Dass ihm der Aufwand und Prunk in Berlin zu viel wurde, darf kaum angenommen werden. Als das Berliner Theater die Kostümbilder der Jungfrau von Orleans, andern Theatern zur Nachahmung, in den Handel gab,[5]) äusserte Schiller in einem

---

[1]) Frau v. Ahlefeld an Knebel 4. Febr. 1825. (Düntzer, Br. a. Knebels Nachl. II, S. 195.) Saat v. Goethe gesät, S. 25. Seckendorf, Vorles. üb. Dekl. u. Mimik II, 335 ff. Schauspieler der nächsten Generation fühlten sich überhaupt nur im griechischen Kostüm wohl. (Costenoble, Aus d. Burgth. I, 23.)

[2]) W. A. I, Bd. 36, S. 58.

[3]) Schröder an Böttiger 29. Mai 1810. Raumers Histor. Taschenb. hrsg. v. Riehl N. F. V, 1875, S. 290.

[4]) Goethe an Schiller 28. April, 2. Mai 98. W. A. IV, Bd. 13, S. 125, 133.

Schiller an Goethe 24. April, 1. Mai 98. Jonas V, S. 369, 375.

Friedr. Ludw. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen III, S. 93.

[5]) Kostüme auf d. Königl. Nat.-Theater in Berlin in Kommission bei Unger, hrsg. v. Wittich 1799 ff. Seit 1817 erschienen „Neue Kostüme" im Verlag von Wittich. Vorbildlich waren die Kostümbildersammlungen der Pariser Theater; übrigens hatte der Mannheimer Kupferstecher Wolf diese bereits in den 90er Jahren nachgeahmt (Walter II, S. 111). Ein Werk über Kostüme und Dekoration wurde von Veit Weber (dem Telldramatiker)

Brief an den Herausgeber seine Befriedigung und versprach, mit dem Demetrius neue reiche Motive zu liefern.[1]) Von den Kostümstudien, die er bei seiner letzten Arbeit bereits gemacht hatte, finden sich wenig Spuren im Nachlass; nur für die Geistlichkeit hatte er sich aufnotiert:

> **Kleidung der Geistlichen besteht in langen schwarzen Röcken, worüber noch ein schwarzer Mantel. Auf dem Kopf schwarze Hauben, bei 3 Ellen weit, die in der Mitte eine harte runde Platte, als einen grossen Teller, haben, die hinten am Kopf herunterhängt. In der Hand haben sie einen Stab, Posok, wenn sie auf der Gasse gehen. Dieser ist oben Fingers lang in einem beinah rechten Winkel umgebogen.**[2])

Hatte beim Wallenstein Iffland sich noch die Weimarer Kostümzeichnungen schicken lassen,[3]) so war umgekehrt späterhin das Berliner Theater in Deutschland für die äussere Ausstattung vorbildlich; beim Tell hatte der Berliner Garderobier sogar den Triumpf, dass Talma für das théâtre français um die Kostümzeichnungen nachsuchte.[4])

Wir kommen nun zu der Frage: auf welche verschiedene Weise hat Schiller überhaupt seine Vorschriften über Kostüme zum Ausdruck gebracht?

Die direkten Angaben auf dem Personenverzeichnis finden sich nur beim Fiesko und auch da sind sie spärlich. Bei den übrigen Stücken sind die direkten Vorschriften in den Briefen an einzelne Theaterdirektoren ausgesprochen. Der Brief an Dalberg über die Räuber und der an Iffland über Maria Stuart sind bereits erwähnt; für den Tell sind besonders die Briefe an Herzfeld nach Hamburg und an Schwarz nach Breslau von Wichtigkeit.[5]) In dem zweiten heisst es:

---

in den Annalen des Theaters 1788, H. 2, S. 9 angekündigt; es scheint aber nicht herausgekommen zu sein.

[1]) Schiller an Wittich 23. Nov. 1804, Jonas VII, S. 188.

[2]) Dram. Nachl. I, 257.

[3]) Goethe an Kirms 28. Nov. 98, an Schiller 29. Dez. 98. W. A. IV, Bd. 13, S. 316, 363.

[4]) Val. Teichmanns. Litterar. Nachl. S. 124. Martersteig, P. A. Wolff, S. 180 f.

[5]) An Herzfeld 24. März 1804. Jonas VII, 132. An Schwarz 24. März 1804. Jonas VII, 133.

„Vom Kostüme leg ich einige Zeichnungen bey. Übrigens gilt bey diesem Stücke ganz das Kostüm des Mittelalters, und das Eigenthümliche der alten Schweizertracht ist besonders in den weiten Pumphosen; — die ganz gemeinen Landleute können zum Theil im Hemd, mit bunten Hosenträgern spielen, und viele Kleider erspart werden. Auf dem Kopf tragen Einige Barette, Andere schwarze oder bunte Hüte. Johann von Oestreich ist in weisser Mönchskutte; darunter kann er ein kostbares Ritterkleid und einen mit Edelsteinen besetzten Gürtel tragen, welches nach seiner Erkennung kann gesehen werden. Stier von Uri ist auf einer Seite gelb, auf der andern schwarz und führt ein grosses Kuhhorn mit Silber beschlagen."

Erwähnt ist in diesem Briefe auch die dritte Art der direkten Vorschrift, nämlich die autorisierten Kostümbilder, wie sie z. B. beim Wallenstein und beim Tell von Weimar aus verschickt wurden. Für den Tell bestellte Schiller bei Melchior Kraus kolorierte Stiche, die dem Druck beigegeben werden sollten. Wegen der grossen Herstellungskosten wurden indessen statt der geplanten zwölf nur drei illuminierte Kupfer ausgeführt, die einzelne Situationen des Stückes darstellten. Das erste zeigt Tell, die linke Hand mit dem Apfel auf die Armbrust gestützt, die rechte mit dem zweiten Pfeil vorhaltend; das zweite stellt in einer entsetzlich steifen Gruppe den Schwur Walther Fürsts, Stauffachers und Melchthals dar; nach Weimarer Prinzip sind alle drei beinahe en face dem Beschauer gegenübergestellt, und strecken ihm die drei Handflächen in Kopfhöhe entgegen. Alle vier Schweizer tragen ganz weite, gestreifte Pumphosen, die nur die halben Oberschenkel bedecken; auf der Brust sieht man das Hemd mit den gekreuzten Hosenträgern, darüber eine kurze Jacke, die bei Tell gelb, bei Walther Fürst violet, bei Stauffacher grün und bei Melchthal ziegelrot ist; auf dem Kopfe haben alle ein schwarzes Barett, das in den Farben ihrer Jacken durchbrochen ist. Gessler, den das dritte Bild darstellt, hat einen grossen schwarz-gelben Federhut, einen Spitzenkragen, einen roten Mantel über dem hellblauen Waffenrock und eine grosse Gnadenkette.

---

[1]) An Cotta 22. Mai 1804. 27. Juni 1804. Jonas VII, 162.

Nun war noch eine vierte Art der direkten Angabe möglich, nämlich die Beschreibung beim Auftreten der Personen, die am meisten dem Lesedrama entspricht. Vor allem war sie bei Umkleidungen innerhalb des Stückes das Gegebene, so in den Räubern bei den Trauerkleidern für Franz und Amalia (Trsp. III, 1) und bei Franzens Schlafrock (V, 1); im Fiesko bei den Masken und dem Scharlachmantel Gianettinos, in Kabale und Liebe bei der Lady (II, 1); im Don Carlos bei der Prinzessin (II, 7) und bei der letzten Vermummung des Prinzen (V, 11), endlich bei Johannas erstem Auftreten in der Rüstung (Jgfr. II, 4) und im Schmuck der Priesterin (III, 4).

Wo das Kostüm nur beim ersten Auftreten beschrieben ist, sollte es meist durch das ganze Stück hin das gleiche bleiben: so beim Präsidenten (I, 5) und Hofmarschall (I, 6) in Kabale und Liebe; bei Seni (Picc. II, 1) und im Tell bei Attinghausen und Rudenz (II, 1).

Während das Kostüm des Rudenz direkt nur allgemein als „Ritterkleidung“ bezeichnet ist, erhalten wir die nähere Schilderung erst im Dialog durch Attinghausens Worte:

In Seide prangst Du,
Die Pfauenfeder trägst Du stolz zur Schau
Und schlägst den Purpurmantel um die Schultern.

Dies ist also die indirekte Kostümangabe, deren Auftreten im Dialog auf irgend eine Weise begründet sein muss.

Es kann, noch ehe die Person selbst auftritt, von ihr geredet und an Stelle des Namens ihre äussere Erscheinung bezeichnet werden. Ein genaues Beispiel dafür findet sich in Grossmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ III, 1, wo sich die Bedienten über die Gäste unterhalten:

Friedrich: Der Hofrath hatte sich mit dem alten Geheimenrath an ein Fenster gestellt —

Louise: mit dem, der die wollene Perrücke, die abgekappten Schuhe und die langen Westen trägt.

Friedrich: Ja, heute hatte er eine Weste an, da war Dir ein ganzer Obstgarten drauf, und dann hat er ein Paar Kamaschen die noch funkelnagelneu waren.

In Wallensteins Lager wird auf diese Weise die alte Perrücke mit der guldenen Gnadenkette [Questenberg v. 71 ff.] erwähnt und es ist von dem grauen Männlein, das nächtlich bei Wallenstein eingeht [Seni, v. 372 ff.] die Rede.

Am geschicktesten ist die Kostümbeschreibung dann motiviert, wenn das Äussere als Erkennungszeichen in der Handlung eine wichtige Rolle spielt, z. B. beim grünen Mantel und später dem verhängnisvollen gelben Busch und Scharlach Gianettinos im Fiesko. Oder in der Jungfrau v. Orleans V, 11;

> Soldat. Sieh! Halt! Wer trägt den himmelblauen Mantel
> Verbrämt mit Gold?
> Johanna (lebhaft). Das ist mein Herr, der König.

Diese Art Teichoskopie kann nun auch das Auftreten herannahender Personen vorbereiten; ebenso kann nach dem Abgehen einer Person von den ihr Nachsehenden eine Unterhaltung über das Kostüm begonnen werden. Z. B. in Klingers Zwillingen II, 1, wo Guelfo durchs Fenster den Bruder mit seiner Braut ankommen sieht:

> „Sieh den Herrn im rothen Kleide mit Gold, wie herzoglich prächtig! .... Siehst Du sie? O Grimaldi, im weissen Kleide! ... Der Stern auf seiner Brust, wie er blinkt.“

Oder Jetters Worte im Egmont II, 1:

> „Hast Du das Kleid gesehen? Das war nach der neuesten Art, nach Spanischem Schnitt.“

In Wallensteins Lager werden so die Holkischen Jäger eingeführt:

> Was für Grünröck mögen das sein?

und in der Jungfrau von Orleans unterhalten sich Margot und Louison, nachdem der Krönungszug in die Kirche gegangen ist, über die Erscheinung der Schwester.

In seiner Bearbeitung lässt Schiller Jetters Worte über Egmonts Kleidung, während dieser selbst noch auf der Bühne sichtbar ist, sprechen; es kann aber sogar die Beurteilung des Kostüms im Gespräch mit den Personen selbst erfolgen. Das hübscheste Beispiel ist, wenn Clärchen das spanische Kostüm Egmonts, das goldene Vliess, den herrlichen Sammet, die Passementarbeit und das Gestickte bewundert. Im Tell ge-

hören hierher die erwähnten Worte Attinghausens zu Rudenz; in Wallensteins Lager werden die sauberen Spitzenkragen, die feine Wäsche und der Federhut der Terzkyschen Karabiniers beachtet; im Fiesko kritisiert Julia das einfache Äussere Leonorens (II, 1).

Die beste Gelegenheit zu solchen Bemerkungen bieten die An- und Auskleideszene auf der Bühne. Lessings Toilettenszene in Miss Sarah, die jedoch wenig Konkretes giebt, geht auf Lillos Kaufmann von London zurück und brachte ihrerseits deutsche Nachahmungen hervor, die mehr auf die Einzelheiten eingingen, so Klingers „Neue Arria“ IV, 1 und vor allem „Elfriede“ III, 1, wo Elfriede am Putztisch sich nach dem genau beschriebenen Bild richtet, das in den Händen des Königs ist. Schiller lässt den Fiesko die Stelle von Julias Kammerfrau vertreten (III, 10); in Kabale und Liebe wird an die Ankleideszene, die schon vorbei ist, durch Sophiens Worte erinnert:

> Oder ist es vielleicht Zufall, dass eben heute die kostbarsten Brillanten an ihnen blizen? Zufall, dass eben heute der reichste Stoff Sie bekleiden muss —

Endlich können auch Kostüme erwähnt werden, die die Personen auf der Bühne gar nicht tragen, z. B. der rotplüschene Rock Millers. Bei einer Altonaer Aufführung 1796 richtete man sich wirklich danach und Miller trat im Plüschrock auf;[1]) ein ähnliches Versehen begegnete Schiller selbst bei der Braut von Messina: als Prinzess Caroline bei einem Weimarer Maskenfest als die Titelfigur dieses Stückes verkleidet auftreten wollte, schrieb Schiller an Amalie v. Imhof: „Für unsere liebe Braut v. Messina sende ich Ihnen noch die Verse, worin der Anzug beschrieben ist.“[2]) Es kann sich nur um die Verse 817—842 handeln, wo das Gewand, das Don Manuel im Bazar als Geschenk für Beatrice wählen will, geschildert wird; ein Kostüm also, das Beatrice niemals auf der Bühne trägt.

---

[1]) Ann. d. Th. 1797, 19. Heft, S. 28 f.

[2]) Schiller an Am. v. Imhoff [19. Febr. 1803]. Jonas VII, S. 17.

Ebenso wie Schiller in den späteren Stücken der indirekten Dekorationsbeschreibung mehr Raum gab, z. B. bei Theklas Erzählung vom astrologischen Turm oder bei Gertruds Schilderung des Stauffacherschen Hauses,[1]) so hat auch hier die Freude an der poetischen Schilderung, die sich auch in Schillers Balladendichtung äussert, undramatische Bestandteile als Prunkfäden in das Gewebe eingewirkt.

Auch die Toilettenszene, die Schiller im Entwurf für die Prinzessin von Zelle plante [2]) („Sie schmückt sich, um ihre Schönheit geltend zu machen, um ihre Nebenbuhlerinnen zu verdunkeln, und seine Eitelkeit zu reizen") hätte sich in der breiten Schilderung von den Jugendstücken sicherlich weit unterschieden, etwa ebenso wie die prunkvolle Schmuckszene in Goethes Natürlicher Tochter (II, 5) von der Gretchenszene im Faust.

Bei den Schmuckgegenständen, den Bestandteilen des Kostüms, die Schiller am häufigsten hervorhebt, spricht oft auch die Person selbst von dem, was sie an sich trägt: so Amalia, wenn sie sich die Perlen vom Halse reisst, Karl Moor, wenn er dem Pater seine vier kostbaren Ringe entgegenstreckt, Fiesko, der seinen Demant für Gianettinos Todesnachricht aussetzt und Ferdinand, der seinen wasserklaren Brillanten mit dem Spiegel der Wahrheit vergleicht. Damit sind wir zu den Teilen des Kostümes gekommen, die wegen ihrer Kleinheit am wenigsten auf der Bühne zu sagen haben; mit Recht hat daher Schiller später den Abschied des Carlos von Posas Leiche verändert: Carlos zieht dem Toten nicht mehr den Ring vom Finger, weil das Publikum es garnicht gesehen hätte.

---

[1]) Ein Rezensent (Braun III, 437) schrieb denn auch: „Man merkt es: dem Dichter war's darum zu thun, seinem Leser gelegentlich ein schweizerisches Bauernhaus zu beschreiben: eine Frau würde in der Wirklichkeit aus den Wappenschildern, Sprüchen u. s. w., die ans Haus gemalt sind, keinen Wohlstand beweisen wollen."

[2]) Dram. Nachl. II, 233.

Gewisse Bestandteile des Kostüms brauchten nun überhaupt nicht vorgeschrieben zu sein, weil sie als Überreste der alten konventionellen Gesellschaftstracht selbstverständlich und unentbehrlich waren, z. B. Handschuhe, Degen, Fächer, Schnupftuch. In Mannheim bestand die strenge Verordnung, dass keine Schauspielerin ohne Handschuhe auftreten dürfe; 1786 wurde wenigstens der Zusatz gemacht: „Nur die Bauernkleidung leidet eine Ausnahme und wird ohne Handschuhe getragen.“[1]) In Weimar fiel es 1801 beim Gastspiel von Friederike Unzelmann als Maria Stuart auf, dass sie in der Szene mit Elisabeth sich in der Erregung ihrer Handschuhe entledigte und sie der Kennedy übergab.[2])

Den Hut trugen die Schauspieler stets auf der Bühne, auch wenn diese ein Zimmer vorstellte. Dass im Don Carlos III, 8 die Granden im Audienzsaal bedeckt sind und erst bei Philipps Eintritt die Hüte abnehmen, darf uns also nicht wundern. Miller setzt sich in seinem eigenen Hause, als die Gerichtsdiener eindringen (Kab. II, 7) den Hut auf und macht sich mit seinem spanischen Rohr zum Angriff gefasst; Franz Moor hat, auch als er im Schlafrock auftritt, Gelegenheit, seine goldene Hutschnur herunterzureissen und sich zu erdrosseln, und Chodowieckis Stiche zu den Räubern im Theater-Kalender 1783 zeigen auch Amalia zu den Füssen des alten Moor in einem grossen Hut; ebenso erscheint bei ihm Lady Milford in Illustrationen zu Kabale und Liebe. Ausnahmen davon mussten besonders vorgeschrieben werden, so heisst es z. B. in dem Familiengemälde „Die schwere Wahl“ von Dyk im Personenverzeichnis:

> Karl . . . ohne Hut, Stock und Degen, als wo eines davon ausdrücklich angezeigt ist.

---

[1]) Walter I, 451.

[2]) Journ. d. Lux. u. d. Mod. Okt. 1801, S. 568. Sogar in Berlin selbst nahm man noch später einen allerdings berechtigten Anstoss daran, dass die Fürstin in Elise v. Valberg ohne Handschuhe zu ihrem Gemahl kam. (Brief Rahels vom 10. Mai 1814, Lewalds Allgemeine Theater-Revue II, S. 64.)

Übrigens diente die Kopfbedeckung auch als eine brauchbare Handhabe im Agieren, ja sie konnte zu feineren Ausdrucksbewegungen verwendet werden.[1]) Z. B. in Grossmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, wo der Hofrat I, 1 seine steigende Erregung dadurch zu erkennen gibt:

(seine Mütze abnehmend.)
(setzt seine Mütze wieder auf.)
(reisst seine Mütze vom Kopf, und wirft sie mit Ungestüm zur Erde.)
(setzt seine Mütze wieder auf.)

In Kabale und Liebe dient für Wurm der Hut zum Gegenstand eines nüancierten Spiels.

Ebenso hat das Schnupftuch, das den Schauspielern, die nichts mit den Händen anzufangen wussten, Beschäftigung gab, früher zu den unentbehrlichen Gegenständen gehört; Devrient vermutet nach einem Bild Chodowieckis, dass es sogar noch bei Schröder ein bedeutendes Vehikel des Spiels gebildet habe [2]); in Weimar nahm Goethe daran Anstoss und diktierte Wolff und Grüner: „Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen.“[3])

„Die Traurigkeit der Theaterheldinnen retirirt sich hinter ein weissgewaschenes Schnupftuch“ schrieb Schiller noch in dem Aufsatz „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater“[4]); im Fiesko bleibt (II, 4) Leonorens tränenfeuchtes Schnupftuch auf dem Sofa liegen und im Don Carlos ist es dasselbe Requisit, das, in Anlehnung an Othello, zuerst den Verdacht auf Carlos lenkt. (v. 2617.)

Ebenso wie das Schnupftuch verbot Goethe auch ein anderes früher unentbehrliches Requisit: „Um eine freie Bewegung der Arme zu erlangen, tragen die Acteurs niemals einen Stock.“[5])

---

[1]) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik Berlin 1785. 10. Brief S. 107.
[2]) Devrient II, 364.
[3]) W. A. I, Bd. 40, S. 164.
[4]) Goed. II, S. 347.
[5]) W. A. I, Bd. 40, S. 156.

Dass Karl Moor mit einem solchen versehen sein sollte, kommt uns merkwürdig vor, aber es ist ausser dem Busch das Einzige, was Schiller im Brief an Dalberg ausdrücklich verlangt. Manchmal wurde auch dieses Garderobestück genauer beschrieben; in Kotzebues Adelheid von Wulfingen wird der Stab des Mistivoi bezeichnet: „ein langer Stab, auf dessen Spitze das ausgeschnitzte Bild eines Bären oder irgend eines anderen wilden Thieres befestigt ist“; im Tell ist es der Stab Attinghausens; „ein Stab, worauf ein Gemsenhorn“, und wir können auch noch erkennen, woher die Idee dazu stammt: unter den Exzerpten Schillers aus Joh. v. Müller befindet sich die Aufzeichnung: „Der Stab des ersten Abts zu Engelberg aus Ahorn mit einem Gemshörnchen.“[1])

Erst in den letzten Stücken wird auf das nationale Kolorit dieser Gegenstände geachtet; am Don Carlos hatte noch ein Rezensent aussetzen können, dass der Held ein Portefeuille mit einem Schattenriss führe wie ein Plaisant des achtzehnten Jahrhunderts[2]); am meisten Vorstudien enthält dagegen der Demetrius. Wie das Kleinod, das der Held an sich trägt, beschaffen sein sollte, überlegte sich Schiller sorgfältig; allerdings kam es auch auf eine genaue Beschreibung im Stück an, weil die Erkennung des Demetrius dadurch veranlasst wird.[3])

Übten die Requisiten eine so bedeutende Einwirkung auf den Gang der Handlung aus, so ergab sich meist von selbst eine nähere Beschreibung im Dialog, z. B. schon bei den beiden Silhouetten im Fiesko; es ist von Wichtigkeit, dass die eine an einem himmelblauen, die andere an einem feuerfarb geflammten Bande hing.

Diese Gegenstände pflegen beim Auftreten der Person noch nicht an ihr gesehen zu werden; sie finden erst in dem Augenblick Erwähnung, wo sie gebraucht werden; sobald sie

[1]) Goed. XIV, S. VII.

[2]) Ephemeriden d. Litt. u. d. Theat., Berlin 1787. 10. u. 17. Nov.

[3]) Dram. Nachl. I, S. 124. Hebbel legt im Gegensatz zu Schiller auf die Beschreibung des Kreuzes gar keinen Wert.

jedoch gebraucht werden, sind sie auch stets zur Hand. Wie im Schauspiel „Die Räuber" das Klavier gleich in des alten Moors Schlafzimmer steht, so hat in der Bühnenbearbeitung die Räuberbande ihre Musikinstrumente gleich bei sich, wie reisende Stadtmusikanten; im Wallenstein liegt ebenso unmotiviert Theklas Guitarre umher (Picc. III, 6, W. T. III, 4).

Fiesko wirft die schweren Geldbeutel nur so herum, und Iffland hatte daher nicht Unrecht, wenn er dies in seinem Mannheimer Referat beanstandete: „In einer dieser Scenen geht Fiesko so mit dem Gelde um, wie ein armer Mann, der unvermuthet das beste Loos gewinnt";[1]) so hat auch die Eboli gleich ein kostbares Wehrgehäng für ihren Pagen in Bereitschaft, und noch im Tell beobachten wir dieselbe Verschwendungssucht, die für den Dichter ebenso charakteristisch ist wie für seine Personen, bei Bertha, wenn sie ihr Geschmeide unter das Volk wirft (I, 3).

Die Bühnenbearbeitung der Räuber bringt gegenüber dem Schauspiel bereits eine Verbesserung. Wenn Franz zu Daniel sagt, IV, 2:

Fort, fülle diesen Becher mit Wein,

so kann sich niemand erklären, wo Franz in seiner Ahnengalerie auf einmal den Becher herzaubert; im „Trauerspiel" heisst es daher nur noch:

Fülle einen Becher mit Wein.

Wenn Daniel dann zurückkommt, heisst es: „mit Wein", ebenso:

Fiesko IV, 13: er zeigt das Gift der Versammlung.
Kab. V, 7: wirft Gift in ein Glas Limonade.
M. St. V, 5: Sie trägt einen goldnen Becher mit Wein,

während später die Erzählungsform verschmäht und theatermässig nur das äusserlich Erkennbare vorgeschrieben wird, z. B.:

Jgfr. V, 3: Köhlerweib kommt aus der Hütte mit einem Becher.
Tell II, 1: Er trinkt aus einem Becher, der dann in der Reihe herumgeht.
V, 2: Geht hinein und kommt bald mit einem Becher wieder.

---

[1]) Martersteig, S. 89.

Auf die Bezeichnung der aufgetragenen Speisen hat Schiller keine besondere Sorgfalt verwendet; mit dem Anfang von Kabale und Liebe vergleiche man etwa, wie einem in Möllers Sophie I, 2 mit dem Frühstück des Stockmeisters der Mund wässrig gemacht wird:

(Bringt zwey Kaffeeschalen und Zucker dazu, und zwey Buttersemmeln, auch ein Fläschchen Wein nebst einem Teller mit Schinken und Semmeln).

Das bürgerliche Drama hat, wozu sein Zusammenhang mit dem Roman beitrug, oft die Requisiten unbühnenmässig genau beschrieben, ein Beispiel Kotzebues Menschenhass und Reue, wo der Unbekannte Zimmermanns Buch über die Einsamkeit hervorzieht, während es richtiger geheissen hätte: „ein Buch"; wenn auf den Titel etwas ankam, musste er indirekt genannt werden. So hat Schiller in solchen Fällen meistens verfahren, z. B. Fiesko II, 18:

(Er öffnet die Schatoulle, nimmt ein Paket Briefe heraus, die er alle über die Tafel spreitet.) Hier Soldaten von Parma — hier französisches Geld — — hier vier Galeeren vom Pabst.

Manchmal — dies entspricht durchaus dem Stil des achtzehnten Jahrhunderts — sind die Requisiten überhaupt nicht direkt angegeben, sondern nur versteckt im Dialog erwähnt, z. B.:

Räub. II, 1: „Nimm dieses Packet".

Fiesko III, 5: Diese Pulver gab mir Signora . . .

Der Souffleur, dem die Anfertigung des Requisitenzettels obzuliegen pflegte,[1]) hatte also fleissige Durchsicht zu halten, um sich nichts entgehen zu lassen.

Dass dabei oft Missverständnisse vorkamen, lässt sich denken; man war geneigt, figürliche Ausdrücke wörtlich zu nehmen; die Frage z. B., ob Hamlet eine Schreibtafel bei sich trage, wurde fast allgemein bejaht; Garrick und ebenso Schröder schrieben wirklich die Worte: „Man kann lächeln und immer lächeln . . . . . ." nieder;[2]) auch in der Nach-

---

1) Ann. d. Theat. 1792. 9. Heft, S. 17.

2) Litzmann II. S. 257. Lichtenberg, Briefe aus England (Verm. Schriften III, 251). Schink berichtet in seiner Hamburg. Theaterzeitung sogar von einem Schauspieler, der sich, um beim Schreiben besser zu sehen, eine Lampe aus den Kulissen holte (Hamb. Theaterzeit. 1792, S. 230).

ahmung dieser Szene in Klingers Neuer Arria III, 4 zieht Julio, wie ausdrücklich angegeben ist, eine Schreibtafel hervor.

Die Missverständnisse aus wörtlicher Auffassung Schillerscher Bilder, die in den Anekdoten der Theaterzeitschriften erzählt werden, sind unter diesen Umständen nicht einmal völlig unglaubhaft: ein berühmter Schauspieler soll als Karl Moor bei den Worten: „Nehmt ihn zurück diesen blutigen Busch“ einen dunkelrot gefärbten Federbusch von sich geschleudert haben; [1]) eine unbedeutende Schauspielerin habe als Gräfin Lavagna bei der Stelle „Auch diesen Dolch, der mein Herz durchfuhr“ statt des Liebesbriefes einen wirklichen Dolch hervorgezogen [2]), und ein Ferdinand von Walter habe mit den Worten: „Warum Dein Gift in so schönen Gefässen“ das Glas mit der vergifteten Limonade in die Höhe gehoben. [3]) Dass eine Gräfin Terzky am Schluss des Wallenstein dem Oktavio einen grossen Schlüsselbund überreicht (v. 3824), können wir ja sogar heute noch manchmal erleben.

Damals nun war bei der platten Diktion der Modedramen die Bildersprache Schillers ganz ungewohnt; dazu kam noch die Motivierungslosigkeit, mit der auch wirklich notwendige Requisiten eingeführt wurden.

In den Dramen des achtzehnten Jahrhunderts war man es nicht anders gewohnt; charakteristisch ist z. B. der Dolch, mit dem Agnese in Bergers Galora von Venedig ihre Tochter ersticht; sie holt ihn vorher schon heraus und sagt:

> Eigentlich weiss ich nicht, was ich für einen Gebrauch davon machen will, es ist nur zur Vorsorge.

Goethe hat vom Wallenstein ab Schiller zu strengerer Motivierung angehalten. Die Verse:

> Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
> Liess mir ein paar glückliche Würfel nach

---

[1]) Ifflands Almanach 1808, S. 194. Auch Esslair trug als Karl Moor einen roten Busch. (Lewalds Allg. Theater-Revue II, S. 59 f.)

[2]) Theat.-Kal. 1797, S. 93.

[3]) Theat.-Kal. 1790, S. 86.

stammen von ihm. Obwohl er sich im Gespräch mit Eckermann [1]) auf keine weitere eigene Zutat besinnen konnte, lässt sich vielleicht auch noch v. 95 des Lagers:

Hab sie so eben im Glücksrad gewonnen

auf dieselbe Rechnung setzen; die Reimstellung lässt die Vermutung zu, dass dieser Vers zusammen mit den drei folgenden erst später eingefügt wurde.

Auch Hedwigs Frage, als Tell die Armbrust mitnimmt:

Was willst Du mit der Armbrust? Lass sie hier.

worauf Tell antwortet:

Mir fehlt der Arm, wenn mir die Waffe fehlt.

klingt eigentlich in ihrer Gewissenhaftigkeit Schiller fremd.

Dass Goethe auch auf den Tell hierin Einfluss hatte, hat er späterhin Eckermann gegenüber [2]) erklärt; die Verse Walthers:

Und das muss wahr seyn Herr — 'nen Apfel schiesst
Der Vater Dir vom Baum auf hundert Schritte,

durch die Gessler erst auf die Idee des Apfelschusses gebracht werden soll, hat Schiller nicht ohne Widerstreben erst später auf seinen Rat eingefügt.

Das war vielleicht allzu pedantisch; für die Jugenddichtungen aber trifft Goethes Tadel der Unmotiviertheit zweifellos zu.

Das Stärkste ist der Betrug, der in den Räubern vollführt wird. Woher hat Franz, der sich soeben erst seinen Anschlag ausgedacht hat, das Packet mit den Dokumenten und das präparierte Schwert? Und vor allem, woher hat er das Bild Amalias?

In Maler Müllers Golo und Genovefa IV, 5, die übrigens Schiller nicht gekannt haben kann, wird derselbe Betrug, aber besser vorbereitet, in Szene gesetzt. Golo sagt: „hintergeh sie mit der falschen Nachricht von Siegfrieds Tode; Steffen soll Dir helfen, er hat alles dazu in Bereitschaft.“ Und trotzdem

---

[1]) Zu Eckermann 25. Mai 1831. v. Biedermann, Goethes Gespr. VIII, S. 88.

[2]) Zu Grüner 19. Aug. 1822. Zu Eckermann 18. Jan. 1825, ebda. IV, 195. V, 137. Schiller an Iffland 16. März 1804. Jonas VII, 130.

erkennt im nächsten Auftritt Genovefa sogleich die falschen Waffen.

Im Geisterseher[1]) hat Schiller später noch einmal von demselben Motiv Gebrauch gemacht, und es fällt auf, wie gewissenhaft er dort verfuhr. Als der Sizilianer erzählt: „Als die Gräfin ihn genauer in's Gesicht fasste, war es ihr Trauring", setzt ihn der Prinz sofort durch die Frage: „Ihr Trauring! Aber wie gelangten Sie zu diesem?" in Verlegenheit. Und bald darauf findet der Prinz auch den Schlüssel zu dem Rätsel.

Der Geisterseher war darauf angelegt, für alle Geheimnisse schliesslich die gewissenhaftesten Aufklärungen zu geben. Dies stimmt mit Schillers Anschauungen über Roman und Drama überein; als das Erfordernis des Romans sah er an, es durch Durchsichtigkeit der Handlung und Wohlmotiviertheit „dem Verstande immer recht zu machen", während er das Ahndungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv Wunderbare als Eigenheit der Tragödie betrachtete, „welches sich zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herschen muss."[2])

Als Schiller an Wilhelm Meister Kritik übte[3]), tadelte er infolgedessen das zu freie Spiel der Einbildungskraft, das sich in der geheimnisvollen Wirksamkeit des Turmes äussere, und bezeichnete es als theatralische Maschinerie.

Es ist interessant, wie hier die Grundanschauungen der beiden Dichter auseinandergingen.

Als der Erfolg dem Theatraliker Schiller späterhin Recht gab, wurde Goethe nachdenklich und glaubte die

---

[1]) Goed. IV, S. 244. 250.

[2]) An Goethe 20. Okt. 97. Jonas V, S. 278.

[3]) An Goethe 8. Juli, 9. Juli 1796, 12. Dez. 97. Jonas V, 20 f., 25, 297.

Schuld seiner eigenen geringeren dramatischen Erfolge in der allzugrossen Gewissenhaftigkeit zu erkennen[1]; von Schiller aber sagte er: „Ein sorgfältiges Motivieren war nicht seine Sache, woher denn auch die grössere Theaterwirkung seiner Stücke kommen mag.“

---

[1]) Zu Eckermann 18. Januar 1825 und 25. Mai 1831. (v. Biedermann, Goethes Gespräche V, 137. VIII, 88.)

Drittes Kapitel.

1. Die Maske.

„Lavaters Physiognomik sollte das erste Buch in jeder Theaterbibliothek seyn. Nichts ist für den Schauspieler wichtiger, als die Gesichter verschiedener Karaktere zu kennen und Lavater kann, muss hier der Führer sein.“ Dieser Satz in Reichards Theaterjournal[1]) darf uns auf keine falschen Wege führen; ein bedeutender Einfluss Lavaters auf das Theater bestand nicht, und der Däne Rahbeck erweist sich durch diese Behauptung als kein besonders genauer Kenner der „Physiognomischen Fragmente“; so wenig Anregung und Belehrung findet in ihnen der Darsteller thatsächlich.

Damit soll der enge Zusammenhang zwischen Theater und Physiognomik überhaupt keineswegs geleugnet werden; das Theater war die Kinderstube der Physiognomik, wo sie im Spiel und ohne Systemzwang bereits alle späteren Offenbarungen früh verkündigte.

Als Pseudowissenschaft war sie etwas Uraltes; es sei nur an das Fastnachtspiel des fünfzehnten Jahrhunderts[2])

---

[1]) Theater-Journal für Deutschland 1779 XIII, S. 8. Rahbeck, Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn, übers. v. Reichel. Kopenh. u. Leipzig 1785. Dass ein psychologisches Studium der Physiognomik für den Schauspieler notwendig sei, betont auch v. Einsiedel, Grundlagen zu einer Theorie d. Schauspielkunst, Leipzig 1797, S. 84 f.

[2]) Keller, Fastnachtspiele Bd. I, Nr. 17. „Ein Spiel von Fursten und Herren.“

erinnert, worin der Allerweltsmeister Aristoteles verhöhnt wird, weil er sich vermisst, am Gesicht zu erkennen,

„warzu ider mensch sei gericht.“

Dieselben Darsteller, die sich damals zum Spott über die Physiognomik hergaben, haben ihr aber sicherlich bereits gedient, denn es kann gar kein Zweifel sein, dass ihre Masken, wie es ja im Begriff der Maske liegt, den Charakter der Rolle möglichst zum Ausdruck brachten, also physiognomisch waren.

Lavater war nur zu theaterfremd, sonst hätte er die berühmten Schauspieler für seine Theorie ebenso wie die grossen Maler ins Feld geführt; so erwähnt er nur einmal ganz kurz den Physiognomisten Garrick.[1])

Wenn nun die Physiognomik des achtzehnten Jahrhunderts Gesetze, die das Theater längst gelten liess, auf das wirkliche Leben übertrug, so gewann das Theater selbst dabei zunächst am wenigsten. Anders liegt es beim Roman; dort dringt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von England her ein ganz neues Element ein, und erst vom Roman aus geht die Freude an der Personalbeschreibung ins Drama über[2]). Das Drama hatte nun wiederum eine Rückwirkung auf das Theater: durch die genaueren Vorschriften des Dichters wurde der Schauspieler vor neue Aufgaben gestellt und die Mannigfaltigkeit der Theatermasken bereichert.

Im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts spiegelt das Drama die physiognomische Mode wieder. In Ifflands „Albert von Thurneisen“ wird eine Silhouettensammlung gemustert; in Bretzners schwachem Lustspiel „Karl und Sophie

---

[1]) Physiogn. Fragm. I (1775), S. 181.

[2]) Riemann, Euphorion VII, S. 497 ff.

So stellt z. B. Mercier den Dramatikern direkt englische Romane als Vorbild hin: „Seht, wie Richardson tief in die Geheimnisse einer Familie eindringt, wie er ihre Absichten, ihren Zweck, ihren Karakter zu haschen weiss, ... wie er sie von allen Seiten her zeigt; er studiert ihre Geberden, ihre Stellungen, ihre kleinsten Bewegungen, er malt ihre Blicke, sogar den Ton ihrer Stimme drückt er aus. (Neuer Versuch S. 253 f.) Voraus ging Diderots „Éloge de Richardson“. Ebenso empfahl Lessing den Schauspielern die Lektüre des „Tristram Shandy“. Böttiger, Entwickl. d. Iffl. Spiels S 246.

oder Die Physiognomisten“ liegt es im Thema, dass alle Personen physiognomisch durchgehechelt werden; natürlich mit den falschesten Resultaten, denn es handelt sich um eine Verspottung dieser Mode. Von den ersten Stürmern und Drängern dagegen werden die physiognomischen Bestrebungen ganz ernst genommen; wir hören direkte Anklänge an die „Fragmente“, wenn in Klingers „Neuer Arria“ Solina in ihrem Geliebten den Blick Cäsars sucht, wenn Galbino, getreu Lavaters Empfehlung, den Höfling Ludoviko einer physiognomischen Diagnose unterzieht, oder wenn in Wagners „Reue nach der That“ der Held aus dem Bilde der Geliebten ihren Charakter herausliest:

> „Sehen Sie diese hohe sanftgewölbte Stirne; das wahre Ideal der Sanftmuth und der Zärtlichkeit: himmlische Seelenruh scheint darauf zu schweben: — Dieser fast unmerkliche Uebergang zur Nase, wie viele Gleichheit und Festigkeit im Charakter drückt er nicht aus! — Die Nase selbst und die Wellenlinien weiter zum Kinn herab, kann man sich was schöners, was edlers an einem Mädchen denken? Unschuld, Sittsamkeit, Empfindung, alles liegt da drinn; ihr gutes Herz zeigt sich im Ganzen und ist in jedem einzelnen Theile sichtbar.“

Während der stürmische Klinger sich mit der heroischen Physiognomik Goethes[1]) berührt, hören wir aus Wagners Schilderung den echten Lavater heraus mit dem liebenswürdigen Optimismus seiner Physiognomik, die ein „Pfeiler der Freundschaft und Achtung“ sein will, die nur auf das Gute sieht und die Versicherung vorausschickt, keine Menschenseele habe sich vor ihrem Blicke zu fürchten[2]).

Der junge Tragiker dagegen, der erhabene Verbrecher durch den allmächtigen Ruf der Dichtung vorlud[3]), konnte nit der Satire des Musäus übereinstimmen, wenn dieser als

[1]) E. v. d. Hellen, Goethes Anteil an Lavaters Physiognom. Fragenten, S. 186 ff.

[2]) Physiognom. Fragm. zur Beförderung der Menschenkenntnis und nschenliebe I, 12. II, 27 ff. III, 30 ff.

[3]) Goed. III, 514.

Ergänzung auch eine Physiognomik des Lasters forderte[1]). Schiller verlangte sogar von seinen Freunden die Anlage zu kühnen Tugenden oder Verbrechen[2]); wie wenig konnte es ihn also interessieren, in einem Durchschnittsgesicht die Vorzüge bürgerlicher Friedfertigkeit zu finden: „Eine unthätige und schwache Seele, die niemal in Leidenschaften überwallt, hat gar keine Physiognomie, wenn nicht eben der Mangel derselben die Physiognomie der Simpel ist.“[3])

Auch als Dramatiker sieht er nur die Hauptpersonen, die ihn interessieren, mit einiger Schärfe vor sich. Während des jungen Goethe verschwenderischer Anschauungsreichtum im Gottfried von Berlichingen den Zigeunerknaben mit seinem eingedrückten Nasbein, den Haaren wie ein Dornstrauch, Augen wie's Irrlicht auf der Haide, Zähnen wie Helfenbein, zum Greifen vor uns hinstellt, hat Schiller für Karl Moors Gesellen nur wenig Farben auf der Palette: Spiegelbergs Prälätsbauch und Schweizers Narben auf der Stirne sind das einzige, was charakterisiert wird. Der junge Dichter mag selbst einen gewissen Mangel empfunden haben, und das ist vielleicht der Grund, weshalb er sich beim Fiesko zwang, schon im Personenverzeichnis die Erscheinung der einzelnen Personen festzuhalten; aber im wesentlichen bleibt die Beschreibung auch da bei den inneren Charakterzügen.

Immerhin veranlasste die Fülle der Gesichter zu feineren Kontrasten und Abtönungen, während in den Räubern und auch wieder in den späteren Stücken die Personenbeschreibung

---

[1]) Physiognom. Reisen. 3. Aufl. Altenb. 1781. I, 45. II, 202 f., 205. Schiller interessierte sich für Musäus (An Reinwald 15. Juni 1783, Jonas I, 133). Dass er Lavaters Werk wohl kannte, zeigt Spiegelbergs Empfehlung, diejenigen für die Bande zu werben, die am meisten wider die Physiognomik eifern. Dies bezieht sich auf Physiogn. Fragm. I, 19: „Die meisten eifern wider die Physiognomik, weil sie das Licht derselben scheuen...... Nicht alle, die wider die Physiognomik eifern, sind böse Menschen...... Aber das darf ich behaupten: Beynahe alle böse, schlimme Menschen eifern darwider.“ An Ansehen hatte Lavater bereits durch seinen Besuch auf der Solitude (1774) eingebüsst. (Minor I, 285.)

[2]) An Körner 29. Aug. 87. Jonas I, 399.

[3]) Goed. I, 171.

nur in einer Richtung auf das Extreme losgeht.[1]) Für das Abstossende offenbart sich dabei ein schärferes Beobachtungsvermögen als für die gewinnenden Züge.

Amalia ergeht sich vor dem Bilde ihres Geliebten nur in Schwärmereien: „Die träge Farbe reicht nicht, den himmlischen Geist nachzuspiegeln, der in seinem feurigen Auge herrschte"; wie anders versteht es Franz, der mit dem Auge des Hasses sieht, in wenigen Strichen den Bruder zu zeichnen: „Sein langer Gänsehals — seine schwarzen feuerwerfenden Augen — sein finsteres überhangendes buschichtes Augenbraun". Und nun gar, welche Überfülle des Ausdrucks steht ihm bei dem ekelerregenden Phantasiebilde des siechen Lüstlings (I, 3) zur Verfügung! Dort erkennen wir deutlich, woher die Farben entnommen sind; es ist das medizinische Studium, das des jungen Dichters Blick einseitig für das Pathologische geschärft hat.

Auf die physiologischen Jugendkenntnisse geht auch Schillers spätere physiognomische Theorie zurück. Die in „Anmut und Würde"[2]) entwickelte Lehre von den „verfesteten Bewegungen", den „in Züge übergegangenen Gebärden", die der moderne Physiognomiker Piderit noch seinem System zu Grunde legt[3]), findet sich schon 1782 in der Abhandlung „über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen"[4]) ausgeführt: „Wird der zur Fertigkeit gewordene Affekt dauernder Karakter, so werden auch diese konsensuellen Züge der Maschine tiefer eingegraben, sie bleiben, wenn ich das Wort von dem Pathologen entlehnen darf, deuteropathisch zurück, und werden endlich organisch. So formirt sich endlich die feste perennirende Physiognomie des Menschen, dass es beinahe leichter ist, die Seele nachher noch umzuändern als die Bildung."

---

[1]) Anders der junge Goethe, dessen berauschter Franz in der hinreissenden Schönheit Adelheids doch bereits den lauernden Zug entdeckt.

[2]) Goed. X, 79. 81. 89. 96 f.

[3]) Piderit, Mimik u. Physiognomik. 2. Aufl. Detmold 1886. S. 139 ff.

[4]) Goed. I, 171. Dazu Minor I, 276, 284 f.

Diese Theorie ist nicht Schillers Eigentum, sondern bereits Allgemeingut der Zeit; auch von Lavater selbst war sie anerkannt, besonders nachdem sie ihm von Lichtenberg entgegengehalten war.[1])

Lichtenberg nun zieht auch bereits die dramatische Poesie in den Kreis seiner Betrachtungen: Shakespeare sei verhältnismässig arm an eigentlich physiognomischen, dagegen voll der herrlichsten pathognomischen Beobachtungen.

Wie weit diese Behauptung für Shakespeare wirklich zutrifft, lasse ich dahingestellt; für Schiller lässt sie sich mit vollem Rechte wiederholen: entsprechend der Theorie, die eine Physiognomik einzelner organischer Teile anzweifelt, sind viel weniger die festen als die veränderlichen Gesichtsteile charakterisiert. Die Nase — nach Lavater „eines der wichtigsten, der entscheidendsten, sensibelsten, und zugleich unverstellbarsten Theile des menschlichen Angesichts“[2]) — ist nur bei Franz Moor bezeichnet: „Warum gerade mir die Lappländers Nase?“; das herausgequollene Kinn bei Wurm; die Stirnform — „das unverstellbarste, sicherste Monument, die Festung, die Residenz, die Gränze des menschlichen Geistes“[3]) — nur bei Isabella in der Braut von Messina.

Dagegen sind die Stirnfalten bei Verrina sowohl wie bei Octavio (W. T. 1642) in bedeutsamer Weise hervorgehoben, im Gegensatz dazu die offene Stirn Wallensteins (W. T. 746 ff., 2460); noch mehr verraten die Gesichtsmuskeln: beim alten Moor ist es der „sanftmütige Zug um den Mund, der ihn aus Tausenden kenntlich macht“; Julia Imperiali hat „im Gesicht einen bösen moquanten Karakter.“

Während Lichtenberg die fetten Gesichter beneidet, die unter dem Speck ihre Regungen verbergen, indessen bei den Mageren die Seele unmittelbar unter der Epidermis sitzt,

---

[1]) Physiogn. Fragm. I, 31, 63. III, 10 f. IV, 35 ff. Lichtenberg, Vermischte Schriften (1844) IV, 45, 49, 59, 63, 64, 67. Heinse, Ardhinghello hrsg. v. Laube I, 257. Nicolai, Reise durch Deutschld. u. d. Schweiz I, 135. v. d. Hellen, Goethes Anteil an Lavaters Physiogn. Fragm. S. 6.

[2]) Physiogn. Fragm. I, 237. IV, 257 ff.

[3]) Ebda. I, 124, 219 ff.

macht Schillers Physiognomik auch die Abgezehrtheit des Gesichtes von der ruhelosen Leidenschaft abhängig. Wenn er mit Beziehung auf Shakespeares hageren Cassius davon spricht, wie der schleichende Zorn die Säfte des Lebens austrockne und bleiche Gesichter mache, denen der innere Gram aus den hohlen, tiefliegenden Augen blicke, so gibt diese Stelle[1]) auch einen Kommentar zu dem „hageren Wollüstling" Kalkagno, auf dessen Gesicht Verrina noch eine besondere Unruhe arbeiten sieht. Auch auf den Wangen Leonorens, die schon im Personenverzeichnis als „blass" angegeben ist, „kränkelt die misfärbige Leidenschaft"; das frische Rot Julias dagegen muss man sich — was die Bühnendarstellung kaum deutlich machen kann — als Toilettenkunst denken. (II, 2.)

Das Ausdrucksvollste an den Schillerschen Figuren sind Blick, Haltung und Gang; sie zeichnen besonders den Helden aus: „Heldenmuth und Unerschrockenheit ströhmen Leben und Kraft durch Adern und Muskeln, Funken sprühen aus den Augen, die Brust steigt .... der Stolz richtet den Körper auf, so wie die Seele steigt."[1]) Während die Schleicher Franz und Wurm durch den Basiliskenblick und die kleinen tückischen Mausaugen gezeichnet sind, bezwingt Karl Moor mit seinem „Blick, der die Herrlichkeit, den Pomp, die Triumpfe der Grossen vernichtet", nicht nur Amalia, sondern auch Kosinsky und sogar Franz; Leonore schwärmt von dem wetterleuchtenden Auge Fieskos und seinem stolzen Gang, „als wenn das Durchlauchtige Genua auf seinen jungen Schultern sich wiegte"; Deveroux fürchtet den Blick Wallensteins mehr als seinen Degen, und Don Cesar hat mit seinen Flammenaugen Beatricens innere Ruhe gestört (v. 1089 ff.).

Die Farbe des Auges ist selten bestimmt, nur bei Karl Moor, Luise Miller, König Philipp und Isabella; natürlich niemals als direkte Vorschrift, da sie weder vom Schauspieler verändert, noch vom entfernteren Publikum erkannt werden kann.

[1]) Goed. I, 170.

Welche Rolle die Augenfarbe in der Frage nach dem Modell des Dichters spielen kann, sehen wir an Goethes schwarzäugiger Lotte im Werther; bei Schiller sind es die Vergissmeinnichtaugen Luisens, die auf die Mannheimer Schauspielerin Karoline Ziegler hinweisen. Wenn Diderot[1]) geschrieben hatte: „Man gebe seinen Personen eine gewisse Physiognomie, aber nie die Physiognomie der Schauspieler. Der Schauspieler muss sich nach der Rolle, und nicht die Rolle nach dem Schauspieler bequemen“ — so hat Schiller in Kabale und Liebe diesem Rat zuwidergehandelt. Aber für das Äussere, namentlich Millers, dessen Rolle Beil geradezu auf den Leib geschrieben sein soll, hat sich doch nur wenig ergeben.

Zu Karl Moors buschigen Augenbrauen und dem langen Gänsehals mag der Dichter sich selbst Modell gestanden haben[2]), doch erstreckt sich die Übereinstimmung nicht bis zur Augenfarbe und sicherlich auch nicht auf das rötliche Haar Schillers. Übrigens ist wohl ein subjektives Element dabei, wenn dieser in der physiologischen Abhandlung gerade der Höhe des Halses und der Haarfarbe physiognomische Bedeutung abstreitet, „wenn auch Lavater noch durch zehen Quartbände schwärmen sollte.“

Die Physiognomik der Haare ist eine der ältesten und vulgärsten; das

non tibi sit rufus unquam specialis amicus[3])

wurde schon auf dem mittelalterlichen Theater durch die Maske des Bösewichts illustriert. Noch bei den Stürmern und Drängern wirkt die Tradition (vgl. den Rotkopf Ludoviko in Klingers neuer Arria (IV, 5) oder die Justizrätin in Wagners Reue nach der That), und wie mächtig sie war, zeigt Schiller, der seiner eigenen Farbe zum Trotz Wurm rothaarig, allerdings brandrot, dargestellt wünschte. Auch Franz Moor,

---

[1]) Theater (Lessings Übers) II, 387.

[2]) Weltrich I, 325. Minor I, 320.

[3]) Ruodlieb, hrsg. v. Seiler, S. 50, 245. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas I, 123.

bei dem dies nicht ausgesprochen ist, wurde meistens im Gegensatz zum schwarzlockigen Bruder in der üblichen Perrücke des Bösewichts gespielt; durch einen Höcker und schielende Augen pflegte der Eindruck noch verstärkt zu werden. Iffland, der diese Mittel verschmähte, und den Edelmann im Äusseren herauskehrte, wusste doch, dass er nicht überall der rohen Karrikatur gegenüber werde durchdringen können; in Wien wagte er den Franz nicht zu spielen, weil er Ochsenheimers rote Perrücke — damit bezeichnete er die ganze Auffassung — scheute.[1])

Die traditionelle Maske, die sich beim Franz Moor zum Glück nicht erhalten hat, kann als Schauspielerzutat mit der Figur eines Dichters fest verwachsen; wir sind z. B. gezwungen, uns Gretchen mit blonden Zöpfen vorzustellen, obgleich Goethe nichts darüber ausgesprochen hat.[2])

Bei dem Frauenhaar dürfen wir nicht vergessen, dass die Mode, es ungepudert zu tragen, noch ziemlich jung war; Lessings Appiani spricht den ausdrücklichen Wunsch aus, das Haar der Braut „in seinem eigenen braunen Glanze, in Locken, wie sie die Natur schlug“, zu sehen; damals hatte aber der junge Goethe bereits die offene Lockenpracht der Geliebten besungen:

> Fest waren wir an sie gehangen,
> Wir streichelten die runden Wangen,
> Und gleiteten oft mit Verlangen
> Von da herab zur rundern Brust.

Wie die Helden der Geniezeit es lieben, den Kamm aus den Haaren der Geliebten zu ziehen und sich in die herabfallenden Lockenketten zu schlingen,[3]) so wühlt auch

---

[1]) Ifflands Almanach 1807, S. 57 ff., 72 f. Böttiger, Entwickl. d. Iffl. Spiels, S. 103. Heinr. Schmidt, Erinn. e. Weim. Veteranen, S. 119. Funck, Erinn. a. m. Leben II, 163 f. Theat.-Kal. 1784, S. 112.

[2]) In diesem Falle hat freilich die bildende Kunst zuerst den Typus festgelegt. (G.-J. XVII, 260).

[3]) Klingers Leidendes Weib fesselt Brand mit ihren Haaren; Almire windet ihre Locken als Liebesketten in die dunkeln Grisaldos; Fernando wickelt seine Arme in Stellas blond herabflutendes Haar. E. Schmidt, Lenz u. Klinger, S. 92. R. Weissenfels, Goethe im Sturm und Drang I, 429.

Fiesko in den Haaren der Julia Imperiali und bringt ihre hinaufgezwungene hohe Frisur in Unordnung. Von der Haarfarbe erfahren wir dabei nichts, ebenso wenig bei Maria Stuart („Die schöne Locke, dieses seidne Haar"); dagegen hören wir von der Blondine Luise Miller, von den goldenen Locken der Jungfrau, den braunen der Isabella.

Eine bedeutende Rolle spielt die Haarfarbe bei den älteren Männern, wo sie als Symptom der Rüstigkeit oder des erlittenen Kummers auftritt: Wallenstein hat sich noch sein braunes Scheitelhaar erhalten, während Gordon und Butler bereits ergraut sind. Mit den Silberlocken des verehrungswürdigen Greises wird in der ganzen Periode ein besonderer Kultus[1]) getrieben; dahin gehört es, wenn im fürchterlichen Traum des Franz Moor eine einzige Locke von dem silbernen Haupthaar des Vaters die Schale der Sünde zu Boden drückt, wenn Schweizer bei denselben heiligen Locken den Racheschwur leistet; wenn Andreas Doria dem Lomellin seine letzte eisgraue Haarlocke als Vermächtnis für Genua mitgibt.

Wenn Schillers Personen (Daniel, Andreas Doria, Miller, König Philipp) mit Vorliebe von ihren eigenen grauen Haaren sprechen, so erkennen wir das Vorbild dafür bei Klinger.[2])

---

[1]) Brahm, Ritterdrama S. 55, 199, 202.
Flaischlen, Gemmingen, S. 119.
Eloesser, Das bürgerl. Drama, S. 42.

[2]) Otto I, 5: Wieburg: meine grauen Haare
II, 2: Herzog: meine graue Haare
III, 1: Wieburg: Lass dir noch was von einem alten Manne sagen, dessen Haare weiss worden sind!
III, 3: Herzog: Aber, wird er mich kennen? seinen alten Vater, dem er Gram gemacht hat, seine Haare weiss gefärbt, mehr als das Alter.
Zwillinge II, 2: Alter Guelfo: meine grauen Haare sollen sich weiss färben.
Simsone Grisaldo II. 2: Fernando: O Bastiano! Meine Haare sind vor der Zeit grau worden um Dich.
Sturm u. Drang I, 2: Berkley: Ich bin ein grauer alter Kerl
II Sehen Sie meine grauen Haare
V, 12: und meine graue Haare, mein alter Kopf.

Zu jenen Greisen, die wie die Väter in Klingers Dramen aus Gram vor der Zeit gealtert sind, gehört auch der alte Moor. Der Kummer hat ihn zu einem achtzigjährigen Manne gemacht, während Karl das wirkliche Alter seines Vaters verrät, indem er ihn in der Bühnenbearbeitung „Sechzigjähriger“ anredet.

Der Unterschied zwischen dem tatsächlichen Alter und dem scheinbaren, das sich im Äussern kundgibt und für die Maske des Schauspielers massgebend ist, tritt nirgends so schroff auf; immerhin muss beachtet werden, dass manche indirekten Altersangaben nur subjektiv das Aussehen charakterisieren, z. B. wenn Karl Moor zu Amalia sagt:

Sie können nicht drey und zwanzig Jahre alt seyn.[1])

oder Dom Karlos (in der Thalia) zum Pagen:

Du bist sechszehn Jahr alt,
mehr bist du nicht —

Ein ausdrücklicher Kontrast zwischen wirklichem und vorgeblichem Alter war später wieder bei den Kindern des Hauses[2]) vorgesehen:

„Sie [Madelon] war zur Zeit des Stücks 34 Jahr und gab sich für 27 aus. Saintfoix ist 20, aber wird für 23 ausgegeben.“

Wallenstein sieht jünger aus, als er ist, denn er hat sich in den letzten Kriegesjahren nicht verändert (Picc. 739 ff.):

Mein Vater
Hat nicht gealtert — Wie sein Bild in mir gelebt,
So steht er blühend jetzt vor meinen Augen.

Thekla hat den Vater neun Jahre lang nicht gesehen (W. T. 1823); wenn man mit dieser Zeitangabe eine andere (Picc. 737) kombiniert:

Kaum zähltest du acht Jahre,
Als du sein Angesicht zuletzt gesehn.

so ergibt sich Theklas Alter als siebzehn Jahre; Schiller hat sich das wohl überlegt, wie seine zweimalige Korrektur,

---

[1]) Im Trauerspiel: zwei und zwanzig Jahr.

[2]) Dram. Nachl. II, 84. Gleichzeitig heisst es, Saintfoix sei 12 Jahre jünger als Madelon.

von fünf Jahren zu sechs und schliesslich zu acht, beweist.[1])

Überhaupt war Schiller in den Altersangaben der einzelnen Personen genauer als in den Zeitbestimmungen der Handlung, das erkennen wir aus den späteren Entwürfen z. B. den Kindern des Hauses, oder auch bei den Malthesern, wo ein Verzeichnis der einzelnen Figuren nach ihren Altersstufen angelegt ist.[2]) Im Fiesko sind die direkten Altersangaben wirklich auf das Personenverzeichnis gesetzt worden, wie es sonst eigentlich nur bei den Kinderrollen üblich war.[3])

Endlich kann das Alter auch innerhalb des Stückes beim ersten Auftreten einer Person direkt genannt werden, so beim Grossinquisitor und bei Attinghausen; ausserhalb des Stückes blieb dem Dichter die Möglichkeit, seine Vorschriften brieflich den Theaterdirektoren mitzuteilen, wie Schiller es bei Maria Stuart[4]) tat:

> Maria ist in dem Stück etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahre alt ..... Mortimer braucht nicht älter als 21 oder 22 Jahre zu seyn.

Das Häufigste aber sind die indirekten Angaben im Munde der Personen, wozu mehrmals durch den Geburtstag[5]) Anlass gegeben wird:

Räub. III, 2: ich bin vier und zwanzig Jahr alt.
IV, 2: heute ein und siebenzig Jahr alt.
Kab. III, 4: der morgen sechzig alt wird.
IV, 7: Sechszehn gewesen.
Carlos v. 143 (Thalia): kaum zwei und zwanzig Frühlingen entflogen.

---

1) Hier hat die Verbesserung keinen metrischen Grund, wie im Don Carlos v. 311, wo der Wortlaut der Thalia:
„An mir verloren waren — Sieben Jahre“
seit 1787 verändert ist in:
„Der Liebe zarten Keim zertrat? Sechs Jahre
Hatt' ich gelebt .....“

2) Dram. Nachl. II, 23, 86.

3) Siehe oben S. 54.

4) An Iffland 22. Juni, 19. Nov. 1800, Jonas VI, 164, 216.

5) Siehe oben S. 115.

v. 973: ein dreyundzwanzigjähr'ger Jüngling.
v. 2037 f.: und Philipp
Wird sechzig Jahr alt.
Menschenfeind I, 8: Ich bin heute fünfzig Jahr alt.
W. T. 2548 ff.: Wohl dreissig Jahre sinds. Da strebte schon
Der kühne Mut im zwanzigjähr'gen Jüngling.

Manchmal ist auch nur das Altersverhältnis zwischen zwei Personen unbestimmt ausgesprochen, wie zwischen Gordon und Wallenstein, Don Manuel und Don Cesar.

Gewisse Altersstufen sind in den ersten Stücken typisch, so sechzig Jahre für die Väter: den alten Moor, Verrina, Miller, König Philipp, den Chor in den Malthesern; gerade fünfzig Jahre alt sind dagegen Hutten, La Valette, Wallenstein; zwischen zwanzig und vierundzwanzig Jahren liegt das Alter der jugendlichen Helden und Liebhaber: Kosinsky, Fiesko, Bourgognino, Don Carlos, Crequi, Saintfoix, Mortimer, Demetrius.

Bei Wallenstein stimmt die runde Zahl zufällig mit dem historisch richtigen Alter überein; bei Philipp II. ist es um neunzehn Jahre erhöht; bei Fiesko nur um eines, so dass er gerade das Alter des Dichters hatte. Das Alter von Don Carlos und Demetrius ist dagegen herabgesetzt.

Die Frauenrollen sind fast durchgehends der Quelle gegenüber verjüngt, so schon die Königin im Don Carlos, die nach St. Real im Beginn ihres vierundzwanzigsten Jahres stehen sollte; am stärksten die beiden Königinnen in Maria Stuart (Maria war um zwanzig, Elisabeth um vierundzwanzig Jahre älter, als Schiller angab); aber auch Marfa im Demetrius[1]), wo der Dichter selbst vermerkte:

Die Czarin Marfa wird nur 40 Jahre alt angenommen, ihr Sohn Demetrius wäre jetzt 20 — Der Geschichte nach wäre er etwa 25 und die Czarin müsste über 43 angenommen werden.

Es spielte dabei sicherlich auch die Rücksicht auf die Schauspielerinnen mit; das ersehen wir deutlich aus einem Brief an Goethe, worin es sich um die Besetzung des Wallen-

[1]) Dram. Nachl. I, 202.

stein handelt. Die Gräfin soll von der Darstellerin der Mütterrollen gespielt werden; damit sich aber die jüngere Darstellerin der Herzogin nicht beklagen könne, rechnet Schiller aus, dass die Herzogin wirklich jünger sei.[1])

Wenn wir nun auch das Äussere der Personen mit der geschichtlichen Wahrheit vergleichen, so treffen wir auf ebensolche Abweichungen. Prinzessin Eboli ist nicht einäugig, und es war übertriebene Feindeuterei eines Rezensenten[2]), wenn er ihr gutes Gehör (Ausg. v. 1787, v. 1709 ff.) damit erklärte. Von Wallenstein hatte der Dichter selbst einige Jahre früher das historische Porträt gezeichnet, und Brahm[3]) hat bereits hervorgehoben, wie wenig „die reinen edlen Züge, die hoheitblickende Gestalt, die majestätisch leuchtende Stirn“ in der Dichtung (W. T. v. 746 ff., 2460) mit dieser Beschreibung des Historikers zusammenstimmen:

> Finster verschlossen, unergründlich, sparte er seine Worte mehr als seine Geschenke, und das wenige, was er sprach, wurde mit einem widrigen Ton ausgestossen...... Er war von grosser Statur und hager, gelblicher Gesichtsfarbe, rötlichen kurzen Haaren, kleinen aber funkelnden Augen. Ein furchtbarer, zurückschreckender Ernst sass auf seiner Stirne.

Dem dritten Bande seines „Theaters“ gab Schiller schliesslich doch ein echtes Bildnis Wallensteins bei[4]), das er inzwischen entdeckt hatte, und das mit der edeln, glatten Stirn wirklich mehr der poetischen als der historischen Beschreibung entspricht.

Ebenso erhielt der erste Band des Theaters ein sogenanntes echtes Bild der Jungfrau von Orleans, das Jagemann, der Bruder der Schauspielerin, aus Frankreich mitgebracht hatte.[5]) Der Ungerschen Ausgabe im Jahre 1801 war

---

[1]) Gerade an Mlle. Malkolmi (später Mad. Wolff), die die Herzogin spielte, wird auch sonst getadelt, dass sie gar zu ungern ihre Jugend verleugne. (Einige Briefe über Schillers Maria Stuart und über die Aufführung derselben auf dem Weimarischen Hoftheater. Jena 1800, S. 131.)

[2]) Braun I, 164.

[3]) Brahm II, 218. Goed. VIII, S. 144.

[4]) An Cotta 1. März 1805. Jonas VII, 217.

[5]) An Cotta 13. Dez. 1804, 3. Febr., 10. Febr., 25 Febr. 1805. Jonas VII, 195, 210, 211, 213. Briefw. mit Cotta, hrsg. v. Vollmer, S. 546.

ein anderes Bild vorgesetzt, ein Minervakopf nach einer Kamee in Goethes Besitz.[1]) Nicht als Kind, dessen zarter Körper nur durch den Fanatismus Kraft erhält, die schwere Rüstung zu tragen, sondern als majestätische griechische Heroinengestalt hat sich also der Dichter seine Heldin zunächst vorgestellt; erinnert doch auch Raouls Schilderung an das Bild der ägisschwingenden Göttin.[2]) Jagemanns Zeichnung dagegen stellt ein dunkelgelocktes Kindergesicht dar, dem es entspricht, wenn nun im „Theater“ nicht mehr von „goldnen“ sondern von „dunkeln Ringen“ die Rede ist. Während der Dichtung ist ein Hinüberneigen zur romantischen Auffassung zu bemerken, vielleicht im Zusammenhang mit einem Wunsch, der schliesslich doch ohne Erfüllung blieb, nämlich die Rolle in Berlin durch Friederike Unzelmann dargestellt zu sehn. Aus Dresden schrieb Schiller an Iffland[3]): „Nach allem, was ich von Mad. Unzelmann höre, muss ich wünschen, dass ihr die Rolle der Johanna zufallen möge. Die kleine Figur, welche die grösste Einwendung dagegen scheint, hat bei der Johanna, so wie ich sie in dem Stücke genannt habe, nicht soviel zu bedeuten, weil sie nicht durch körperliche Stärke, sondern durch übernatürliche Mittel im Kampf überwindet. Sie könnte also, was dieses betrifft, ein Kind seyn, wie der Oberon, und doch ein furchtbares Wesen bleiben.“

Dass die Figur des Darstellers die Verwirklichung der dichterischen Vorstellung beeinträchtigen kann, diese Erfahrung musste Schiller bereits bei seinem ersten Karl Moor machen: „Schade nur, dass Hr. Böck für seine Rolle nicht Person genug hat. Ich hatte mir den Räuber hager und gross gedacht.“[4])

Angaben über Gestalt und Grösse treten im Fiesko am reichlichsten auf: der Titelheld schlank, Kalkagno hager,

---

[1]) An Unger 28. Nov. 1800, 7. April, 26. April, 30. April 1801. Jonas VI, S. 223, 267, 269. 274.

[2]) Vgl. auch z. 3529: So lange du der strengen Pallas gleichst.

[3]) An Iffland 2. Sept. 1801. Jonas VI, 298.

[4]) Goed. II, 374.

Leonore schmächtig, Julia gross und voll, Gianettino grösser als Verrina (I, 10); sie waren vielleicht mit den Mannheimer Darstellern in Übereinstimmung gebracht. Später heisst nur noch Luise Millerin „schlank", Seni „ein kleines graues Männlein" (Lager v. 372, W. T. 1581), Attinghausen (Tell II, 1) „von hoher edler Statur."

Nicht nur in diesem einen Punkte nimmt die Bestimmtheit ab, sondern die Personalbeschreibung tritt überhaupt in den späteren Stücken zurück. Die im übrigen zunehmende Freude an Schilderungen wird überwogen durch die fortschreitende Tendenz zur Typisierung. Schon in den Jugenddichtungen stand dem individuellen Ausdruck der Hässlichkeit und des Lasters ein ziemlich farbloser Enthusiasmus für die Schönheit gegenüber. Diese zweite Neigung wächst sich aus, während die Liebe zur charakteristischen Hässlichkeit abstirbt, wie am deutlichsten an Macbeths Hexen zu sehn ist.

Für die Schönheit der Heldinnen wiederholt sich immer wieder der blasseste Superlativ, auf dessen Verwirklichung durch die Bühnendarstellung nicht gerechnet werden kann, auch kommt es darauf garnicht an.

Carlos v. 45: die schönste Frau auf dieser Welt,
M. St. v. 509: die schönste aller Frauen, welche leben.
Jgfr. z. 153 f.: weil Gott
Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt.
Braut v. 1531: der Glanz der göttlichen Gestalt
Tell v. 1701: die Krone aller Frauen.

Eine konkretere Ausführung war notwendig in der Braut von Messina, wo die Schilderung des Äusseren zur Entdeckung der gemeinsamen Mutter beiträgt; in Anbetracht dieses Zweckes ist jedoch auch hier die Beschreibung fast zu allgemein gehalten:

Der braunen Locken dunkle Ringe seh' ich
Des weissen Halses edle Form beschatten,
Ich seh' der Stirne rein gewölbten Bogen,
Des grossen Auges dunkelhellen Glanz,
Auch ihrer Stimme seelenvolle Töne
Erwachen mir . . . . . .

Wir kommen nun überhaupt zu der Frage nach dem technischen Zweck und den Mitteln der Personalbeschreibung. Objektive Vorschriften für die Schauspielermaske stellen in erster Linie die Angaben dar, die der Dichter direkt auf dem Personenverzeichnis (Fiesko) oder beim Auftreten der Personen macht:

Semele 62a: Juno (in Gestalt einer Alten)
338a: Zeus (in Jünglingsgestalt)
Räub. IV, 5: ein Alter, ausgemergelt wie ein Gerippe.
V, 2: Amalia (mil fliegenden Haaren)
W. T. V, 12: Gräfin Terzky tritt auf, bleich und entstellt.

Anders verhält es sich mit der indirekten Beschreibung, die einer Person in den Mund gelegt ist. Sie findet ihren Platz mit Vorliebe in der Exposition, wofür der erste Akt von Emilia Galotti ein Vorbild sein konnte; bei Schiller entwickelt so der erste Auftritt des Fiesko das Äussere des Helden. Ein besonderes Muster konnte Emilia Galotti auch sein in der bequemen Art, von dem Bilde auszugehen. Das Bild braucht nicht einmal die Person selbst darzustellen, z. B. weist im Götz Adelheids Fräulein, wie sie von Weislingens Einzug erzählt, auf das Porträt Kaiser Maximilians:

> Er glich dem Kaiser hier, als wenn er sein Sohn wäre. Die Nase nur etwas kleiner, eben so freundliche lichtbraune Augen, eben so ein blondes schönes Haar, und gewachsen wie eine Puppe. Ein halb trauriger Zug auf seinem Gesicht war so interessant.

In den Räubern werden wir dreimal vor das Bild des Helden geführt, aber an keiner Stelle ist die Gelegenheit zu einer auch nur annähernd so genauen Schilderung ausgenutzt; ebenso wenig in der Maria Stuart, wo Mortimer, und aus seiner Hand Leicester Marias Bild empfangen. Auch bei der Kontrastierung zweier Figuren (z. B. Carlos v. 2330—2367 oder M. St. 1642 ff.) dehnt Schiller den Vergleich selten auf das Äussere aus; nur Leicester tut dies, aber mit einer dem Ohr der eiteln Königin wohlklingenden Heuchelei. (M. St. 2006 ff.)

Lichtenberg hat bereits bei Shakespeare darauf aufmerksam gemacht, wie viel darauf ankommt, wer solche Be-

[illegible] aussprechen und wie die Beschreibung für das Subjekt charakteristischer sein kann als für das Objekt[1] [illegible] für die Beschreibung [illegible].

[illegible] verzerrten Bild der Juno spricht der leicht[illegible] Zeus [illegible] mit der früheren Beschreibung bei [illegible] wollte: des Franz Moor [illegible] äussert sich in der Selbstkarrikatur: „Warum gerade mir die Lappländers Nase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? Diese Hottentotten Augen?", und wie sehr seine von Hass diktierte Charakteristik Karls zu der verstiegenen Entzückung Amalias: „Schön wie Engel voll Walhalla's Wonne" in Widerspruch steht, darauf ist schon oben hingewiesen.

Fieskos Äusseres wird unter der Anregung des Mannheimer Antikensaals durch Vergleich mit Bildwerken charakterisiert, aber während Romano an ihm die grosse Linie zu einem Brutuskopf studiert, ist er für die schwärmerische Leonore ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlichschönen Antinous.

Am hübschesten können wir die Subjektivität der verschiedenen Schilderungen ersehen an der Erscheinung der Luise Millerin. Der wohlwollende Vaterstolz des alten Miller („Das Mädel ist schön — schlank — führt seinen netten Fuss"), die Begierde Wurms („das schönste Exemplar einer Blondine, die nicht zu viel gesagt, neben den ersten Schönheiten des Hofes noch Figur machen würde"), die kritische Eifersucht der Rivalin („Sehr interessant, und doch keine Schönheit") und schliesslich die Resignation des sich betrogen wähnenden Liebhabers („Alles so schön — so voll Ebenmaass — so göttlich vollkommen! Ueberal das Werk seiner himmlischen Schäferstunde! Bei Gott! als wäre die grosse Welt nur entstanden, den Schöpfer für dieses Meisterstück in Laune zu sezen") — jedes betrachtet sie mit anderem Auge.

Die Eifersucht spricht auch aus der hässlichen Herab-

[1] Verm. Schriften (1844) IV. S. 18.

setzung Leonorens durch Julia Imperiali, ebenso gehört ein hoher Grad von Eifersucht, verbunden mit blinder Eitelkeit dazu, damit Elisabeth Leicesters verlogenen Vergleich mit Maria in gläubiger Befriedigung hinnimmt. (v. 2006 ff.)

Während hier die kriecherische Höflingsschmeichelei die Wahrheit auf den Kopf stellt, nehmen wir Max Piccolominis durch Verehrung und Liebe eingegebene Verherrlichung Wallensteins (W. T. v. 746 ff.) als unbewusste Idealisierung auf; die jugendliche Begeisterungsfähigkeit gibt ihm das Recht dazu, ebenso wie allen Liebhabern, die das Lob der Angebeteten singen.

Besonders schwer wiegt dagegen die Anerkennung weiblicher Schönheit im Munde der Alten. Lessing[1]) hat im Laokoon gewürdigt, wie wirkungsvoll Homer die Schönheit der Helena durch den Eindruck auf die Ältesten Trojas hervorzuheben versteht; an diese Stelle mochte Schiller wohl denken, als er den Greis Shrewsbury sich für Marias Schönheit begeistern liess (M. St. 1395 ff.); Elisabeths Antwort weist darauf hin:

> Das müssen Reize sondergleichen seyn,
> Die einen Greis in solches Feuer setzen.

Objektiv überzeugend muss die indirekte Schilderung dort wirken, wo sie allein genügt, die Erkennung einer Person zu veranlassen. Dem Dichter der Braut von Messina lag nichts daran, dieses Motiv zur rechten Glaubhaftigkeit herauszuarbeiten; besser hätte eine solche Gewissenhaftigkeit in den Stil des Trauerspiels „Die Polizey“ gepasst, für das eine ähnliche Idee[2]) vorgemerkt war:

> Das Signalement eines Menschen, den die Polizey aufsucht, ist bis zum Unverkennbaren treffend.

Auf eine genaue Beschreibung von Kopf bis zu Fuss kommt es dabei gar nicht immer an; eine charakteristische Einzelheit kann hinreichen, wie z. B. der verkürzte Arm des Demetrius.[3])

---

[1]) Laokoon XXI, Blümners Ausg. S. 292 f.
[2]) Dram. Nachl. II, 70.
[3]) Dram. Nachl. I, 11, 126 f., 237, 241.

Die Familienähnlichkeit, die dem Prätendenten Warbeck den Weg bahnt und auch in den Kindern des Hauses von Wichtigkeit sein sollte[1]), spielt in den ausgeführten Stücken Schillers ebenfalls eine Rolle, z. B. Carlos v. 3655—3660, Braut v. 501 ff. Sogar die beiden so unähnlichen Brüder in den Räubern müssen in Stimme oder Gang etwas Gemeinsames haben, denn Hermann verwechselt sie in der Nachtszene am Turm.

Den Theaterintentionen entspricht es mehr, die äusseren Erscheinungen möglichst auseinanderzuhalten; so legte z. B. Dingelstedt bei der Braut von Messina Wert darauf, den blonden Normannen Don Manuel (der mit der Mutter Ähnlichkeit hat) und den tiefdunkeln Südländer Don Cesar (der Schwester ähnlich) zu unterscheiden; und wenn Karl und Franz Moor durch denselben Schauspieler verkörpert wurden, kam es natürlich erst recht darauf an, sie mit allen Mitteln zu kontrastieren.[2])

Während dies eine renommistenhafte Virtuosenspezialität[3]) war, hatten solche Doppelrollen in den Verwechslungsstücken wenigstens einige Berechtigung; aber vielleicht war es auch bei dem Hamburger Herzfeld nur Rollensucht, wenn Schiller auf seine Veranlassung den Schluss des „Neffen als Onkel“ ändern und das Zusammentreffen der beiden Menächmen in nicht eben glücklicher Weise umgehen musste[4]); meistens — so in Weimar und auch früher in Hamburg bei Regnards Zwillingen — hatte man einen hohen Grad von Ähnlichkeit bei verschiedenen Schauspielern zu Wege gebracht.

---

[1]) Dram. Nachl. II, 93, 118, 154.

[2]) Fellner, Gesch. e. Musterbühne S. 142. Costenoble, Aus d. Burgtheater II, 270 Tieck, Der junge Tischlermeister II, 351.

[3]) Sogar Ekhof unterlag der Rollensucht: Schlösser, Theat. Forsch. XIII, S. 49. Reichards Selbstbiographie (1877) S. 138 f.

[4]) Herzfeld an Schiller 24. Februar 1804. Urlichs S. 549.
Schiller an Herzfeld 17. Juli 1803. Jonas VII, 59.
Köster, S. 269. Meyer, Schröder I, 297.

Im Hamburger Manuskript wird die Verwechslung noch durch eine Zutat motiviert: der Onkel hat eine echte, der verkleidete Neffe eine nachgemachte Säbelnarbe auf der Stirn.

Im Don Carlos ist dieses Motiv nicht so weit herausgearbeitet, wie man erwarten könnte. Wenn Carlos als Geist seines Grossvaters die Schildwachen durchschreitet, könnte die Familienähnlichkeit den hohlen Betrug einigermassen glaubhaft machen; aber darauf ist verzichtet, denn der vermeintliche Geist trägt eine Maske vor dem Gesicht und beglaubigt sich nur durch das Zepter in seinen Händen; in der Prosabearbeitung wenigstens, wo das Mönchsgewand aus Zensurrücksicht durch einen Purpurmantel ersetzt ist und sich dadurch die ganze Maskerade noch plumper gestaltet, ist trotz der Gesichtsmaske diese kleine Motivierung noch hinzugetan:

> das Gesicht war bleich, aber ganz dem verstorbenen Kaiser ähnlich.

An der Unglaubhaftigkeit solcher Vermummungen stiess man sich im achtzehnten Jahrhundert wenig; vereinzelt steht eine Rezension des Fiesko[1]), die es unnatürlich findet, dass Bourgognino seine Bertha nicht gleich erkennt und dass die arme Leonore so jämmerlich umkommen muss. Wenn man im achtzehnten Jahrhundert schon im täglichen Leben allerlei Verkleidungsscherze liebte, so machte erst recht der Roman die reichste Verwendung davon; während freilich dort der Dichter Glauben erzwingen kann, wird seine Erfindung in der versinnlichenden Bühnendarstellung fast immer als zu grob dastehen. Das verwöhnte Publikum wird allmählich misstrauisch und lässt sich nicht mehr einreden, es sei so viel klüger als die Personen auf der Bühne und durchschaue jede Täuschung, während diese blind herumtappen.

In den Stücken nach dem Don Carlos findet das Verwechslungsmotiv keinen Platz mehr; aber Schiller hat seine Vorliebe dafür doch nicht ganz überwunden; auf diese als Knaben verkleideten Mädchen, die Kotzebue in seinen grossen Stücken als Rührmotiv immer wieder bringt[2]), stossen wir in

---

[1]) Braun I, 31.

[2]) So Afanasja im „Graf Benjowsky“, Elvira in den „Spaniern in Peru“, Miranda im „Bayard“.

den Plänen der Maltheser, des Warbeck, der Gräfin von Flandern, der Flibustiers und des Demetrius; auch die Prinzessin von Zelle sollte auf einem Maskenball zweimal unerkannt ihrem Gemahl gegenübertreten, und in der „Polizey" sind „unaufhörliche Verkleidungen der Polizeispionen" vorgemerkt.[1])

Über die Beschaffenheit der Vermummung ist manchmal garnichts gesagt; bei Hermann in den Räubern z. B. besteht die Vorschrift in dem einzigen Worte „verkappt"[2]). Auch hierin zeigt sich wieder die glückliche Leichtfertigkeit des Motivierens, die sich nicht erst den Kopf darüber zerbricht, mit welchen Mitteln solche Unwahrscheinlichkeiten glaubhaft zu machen seien.

---

2. Theorie der Mimik.

Physiognomik und Mimik werden im achtzehnten Jahrhundert in einem Atem genannt; sie sind untrennbare Geschwister, denen man indessen kein gleiches Recht zugestand. Denn während die Selbständigkeit der Physiognomik bekämpft wurde von Gegnern, die sie nur als eine erstarrte Mimik gelten liessen, war die Mimik selbst schon seit Descartes als ein allgemein anerkanntes System ausgebaut, und die strittigen Probleme sind tiefer zu suchen. In der Theorie der Schauspielkunst, der

---

[1]) Dram. Nachl. I, 97. II, 4, 70, 141, 211, 234, 250.

[2]) Vgl. dagegen Zschokkes „Abällino", wo auf die Verkleidung alles ankommt. Im Personenverzeichnis heisst es: „Er trägt gewöhnlich über dem linken Auge ein Pflaster; einen falschen Zwickelbart, und das Kinn hinter einem schwarzen Tuch versteckt. Die Haare oben sind unter einer ledernen Kappe zusammengezwängt, worüber er noch den Hut trägt." Dann im entscheidenden Augenblick (V, 7): „(er zieht die Lederkappe vom Kopf, das Pflaster vom Gesicht, faltet die verzogenen Mienen in ihre natürliche Ordnung zurück, und steht dem Gesichte und der Stimme nach als Flodoardo vor ihr)."

[3]) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785, S. 6 f.
Oberländer, Theat. Forsch. XV, S. 26, 171 f.
H. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 232.

angewandten Mimik, interessierte besonders die Frage, ob der Schauspieler nur unter Herrschaft des Affektes den wahren Ausdruck finde oder ob er die Zeichensprache ohne inneren Anteil reproduzieren könne. Der Gegensatz ist durch die Namen Riccoboni und Rémond von St. Albine ausgedrückt, und es ist bezeichnend, dass mit Riccoboni gerade die Praxis des Schauspielers sich gegen das zügellose Nachempfinden der Rolle erklärte.

In Deutschland war es umgekehrt eine Gruppe von Schauspielern, die später für das in der Rolle aufgehende, von Laune und Begeisterung getragene Naturspiel Partei ergriff; es waren die Schüler Ekhofs, die sich in Mannheim zusammenfanden. Schon das Wort „Schauspieler" bedeutete ihnen eigentlich eine Herabsetzung ihres verinnerlichten Berufes, und sie ersetzten es durch „Menschendarsteller". Über ihren Meister, der wenigstens in Schwerin noch Riccobonis Standpunkt einnahm,[1]) gingen sie weit hinaus und zum Teil jedenfalls auch über ihre eigene Praxis; nur Beil[2]) mit seinem starken Naturell mag das Programm wirklich in die Tat umgesetzt haben; schon von Ifflands Mannheimer Spiel gewinnen wir dagegen den Eindruck vorsichtiger Berechnung; später wurde er auch in der Theorie ein Vertreter der Mässigung und vermahnte, wiederum mit Berufung auf Ekhof, die jungen Talente, sich selbst beim Spiel prüfend im Auge zu behalten.[3]) Wie anders klangen seine früheren Mannheimer Fanfarenstösse[4]):

> Sprache, Bild, Blick, Schritt, Hebung des Arms, alles muss im Nu — aus dem Guss eines Gefühls entstehen. . . Laune ist es, welche dem Körper die Eigenschaft mitteilt, dass er allemal ganz genau mit der Sprache geht, um den Ausdruck deutlicher zu machen, oder zu

---

[1]) H. Devrient, Theat. Forsch. XI, S. 237, 251.

[2]) In seinem Nekrolog (Ann. d. Theat. 1795, Heft 15, S. 28) heisst es: „Bei ihm that die Kunst im Verhältniss mit seinem grossen Genie wenig; eine Rolle, die ihm wichtig war, umfasste sein Geist schnell, und nun hörte er auf, Schauspieler zu seyn; seine Darstellung war nicht mehr Täuschung — es war alles Natur."

[3]) Theatral. Laufbahn (D. L. D. 24) S. 38 f. Almanach 1807, S. 21; 1808, S. 8 f.; 1812, S. 103.

[4]) Fragm. üb. Menschendarstellung S. 35, 63.

verstärken. Der grosse Ausdruck hingegen [illegible] im [illegible] kann nur das Werk der Begeisterung sein. Die [illegible] Menge schwindet vor dem Schauspieler — [illegible] — ganz so der Mensch, der [illegible] wie Barnwell und vergeben wie [illegible]

Das Glaubensbekenntnis der Mannheimer Naturalisten ist in den Antworten auf Dalbergs Dramaturgische Preisfragen ausgesprochen[1]; in den Mannheimer Protokollen sehen wir einen steten Kampf sich abspielen, denn wir beobachten zugleich den zielbewussten Widerstand Dalbergs, der den einreissenden Kultus der Laune einzudämmen bestrebt ist. Mit Vorliebe verweist er seine Schauspieler deshalb auf das Studium von Homes „Grundsätzen der Kritik“; in einer späteren dramaturgischen Frage[2] stellt er sie auch vor Engels „Mimik“ und verlangt von ihnen Zusätze und Prüfungen aus der eigenen Erfahrung.

Dieses Werk war besonders geeignet, weil auch in ihm der Schatten des grossen Ekhof heraufbeschworen wurde; er erscheint hier mehr als Schauspieler der alten Schule, wie denn überhaupt die „Ideen zu einer Mimik“ in der früheren Generation wurzeln. Engel knüpft mit seinem damals viel gepriesenen Werke an Lessing an. Lessing, der in den „Beyträgen“ zu Riccoboni, in der „Theatralischen Bibliothek“ zu St. Albine Stellung genommen hatte, vermittelte in der „Dramaturgie“ den Gegensatz durch eine psychologische Vertiefung des Problems. Seiner scharfsinnigen Beobachtung verdankt er die Antithese zur Auffassung St. Albines: die mechanische Ausführung mimischer Bewegungen hat rückwirkende Kraft auf den Seelenzustand des Schauspielers und vermag so die Wahrheit des Ausdrucks hervorzu-

[1]) Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789.

Rhein. Beitr. z. Gelehrsamkeit 1781 II, S. 304 ff., 364 ff., 449 ff.

[2]) Goed. III, 594. Gotter hatte bereits 1782 Dalbergs werktätige Teilnahme an Engels Werk zu erwecken gesucht. Grenzboten 1876, (Jg. 35) II, S. 47.

bringen.[1]) Damit ist die Berechtigung einer mimischen Gesetzgebung erwiesen, und Lessing selbst forderte am Schluss mit Berufung auf die Schauspielkunst der Alten „specielle, von jedermann anerkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefasste Regeln“. Wenn Engel bedauerte, dass Lessing selbst sein angekündigtes Buch über die körperliche Beredsamkeit nicht ausgeführt habe, so schmeichelte er sich vielleicht, diese Lücke auszufüllen.

Aber schnell wurde sein Ruhm verdunkelt; das folgende Jahrzehnt brachte Goethes „Wilhelm Meister“ hervor, der bald als Katechismus für den Schauspieler galt. Das Naturspiel fand dort eine mindestens ebenso scharfe Verurteilung als bei Engel. Wilhelm selbst, mehr noch Aurelie verfallen in den Fehler, sich selbst darzustellen oder von der Rolle zu sehr hingerissen zu werden; ihnen steht aber Serlo sieghaft gegenüber — Friedr. Ludw. Schröder, dessen Schule dem launenhaften Naturspiel ein Ende machte.[2])

Aus der späteren Kritik A. W. Schlegels[3]) über Engels Mimik hören wir heraus, was man dort vermisste, aber im „Wilhelm Meister“ finden konnte; Goethes Roman zeigt, wie die Darstellung einer Rolle bis in die Einzelheiten aus der Gesamtauffassung ihres Charakters heraus zu entwickeln sei. An ihn schliesst sich nun eine kleine theoretische Schrift des Freiherrn von Einsiedel[4]) an, in der die „innere oder psychologische Akzion“ der körperlichen gegenüber in den Vorder-

---

[1]) Hamb. Dram. 3. Stück. Lachm.-Muncker IX, 194.
Wundt, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen. Essays, S. 235.
In den Annalen des Theaters 1788, Heft 1, S. 42 wird Lessings Regel wiederholt.

[2]) Litzmann, Schröder II, 310.
Eggert, Goethe u. Diderot, Euphorion IV, 301 ff.
Fr. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten I. 168.

[3]) Dram. Vorles., Werke VI, S. 411: „Dieses Buch enthält manches Brauchbare über die ersten Elemente der Geberdensprache; der Hauptirrthum des Verfassers war, dass er es für eine vollständige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenschaften handelt, und keine Silbe über Charakter-Darstellung sagt.“

[4]) Grundlagen zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipzig 1797.

grund tritt; hatte Engel ein Ritterdrama zum Paradigma gewählt, so empfahl Einsiedel den Anfängern ruhige Stücke wie Tasso und Iphigenie zum Studium. Doch scheint Goethe selbst mit diesem Gefolgsmann weniger zufrieden gewesen zu sein als Schiller, der sich lobend über das kleine Buch aussprach und ihm vielleicht auch Anregungen verdankte; gerade in dieser Zeit beginnt sein Interesse für das Theater wieder zu steigen und er plant sogar selbst die Unternehmung eines Theater-Kalenders.[1])

Dieser kurze Überblick über die Entwicklung der mimischen Theorie mag für das folgende einen Hintergrund geben; die wenigen angeführten Werke genügen, obwohl sie nur einen verschwindenden Bruchteil der dramaturgischen Litteratur jener Zeit bilden. „Ich will eine Theaterzeitung schreiben..... Ich eine Theaterchronik.... Ich einen Theateralmanach.... Ich einen Geist des Theaters....“, so ruft bei Lenz im „Pandaemonium Germanicum“ ein ganzer Chor von Journalisten durcheinander; und Schink, der selbst später ein Vielschreiber wurde, eröffnet seine „Dramaturgischen Fragmente“ mit dem gewiss richtigen Satz: „Man hat wohl nie mehr über und für das Theater geschrieben, als in diesen Zeitläuften, und nie hat wohl die Kunst weniger dabei gewonnen, als in dieser schreibeseligen Epoche.“

Es gibt wenig grössere deutsche Theaterstädte, die nicht damals ihren Namen für die Dramaturgie eines kleinen Lessing herleihen durften. Mannheim, dessen Nationaltheater in mancher Beziehung an die Hamburger Entreprise anknüpfte, hatte diese Ehre bereits 1779 durch Gemmingen erfahren; und beinahe hätte das Jahr 1784 eine Wiederholung des Titels „Mannheimische Dramaturgie“ gebracht, und zwar durch den jungen Schiller.[2])

[1]) An Goethe 22. Nov., 12. Dez. 97. Jonas V, 288, 298.
An Unger 22. Dez. 97. Jonas V, 302 f.
Später taucht dieser Plan wieder auf:
An Cotta 27. Juni 1804. Jonas VII, 162.

[2]) Goed. II, 340 ff.
An Reinwald 5. Mai, an A. v. Klein 5. Juni, an Dalberg 7. Juni, 2. Juli 84. Jonas I, 186, 189 ff., 199, 203.

Wir wissen nicht recht, ob wir das Scheitern dieses Planes bedauern sollen, denn der fünfundzwangzigjährige Schiller war sicherlich noch nicht reif zum ebenbürtigen Nachfolger des Hamburger Dramaturgen. In der Rheinischen Thalia und in dem kleinen Beitrag für Göckingks „Journal von und für Deutschland" haben wir den Ersatz für jenes Dokument der Mannheimer Entwicklungsstufe zu suchen; für die Anschauungen der vor Mannheim liegenden Zeit gibt das „Wirtembergische Repertorium" Aufschlüsse.

Der darin enthaltene Aufsatz „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater" zeigt, wie viel der junge Schiller noch durch nähere Berührung mit dem Theater zu lernen hatte; auffallend ist es, wie er sich hier in manchem mit den Mannheimern berührt,[1]) nur dass er als Dilettant das naturalistische Ideal viel konsequenter verfolgen kann: Auf das selbstvergessene Aufgehen in der Rolle kommt auch ihm mehr an als auf die Berücksichtigung des Zuschauers; der Schauspieler wird sogar mit dem Nachtwandler verglichen, den schon der Gedanke, beobachtet zu sein, zum Sturz bringt. Ohne Verständnis für Lessings feine Beobachtung wird die Praxis des Durchschnittsschauspielers gebrandmarkt als handwerksmässige Koketterie mit den Grimassen der Leidenschaft: „Gewöhnlich haben unsere Spieler für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudirt, die sie mit einer Fertigkeit, die zuweilen gar — dem Affekt vorspringt, an den Mann zu bringen wissen." Die einzige Stelle der Hamburgischen Dramaturgie, auf die verwiesen wird, ist das sechzehnte Stück, wo von der Darstellung der Zaïre durch Anfänger und Dilettanten die Rede ist; daran knüpft Schiller sogleich die kühne Behauptung: „Es ist noch die Frage, ob eine Rolle durch einen blossen Liebhaber nicht mehr als durch einen Schauspieler von Handwerk gewinne?" So weit führte ihn der Glaube an eigene Schauspielergaben

[1]) Goed. II, 340 ff. Weltrich I, 582 ff. Der Aufsatz erschien erst nach der Mannheimer Aufführung, ist aber jedenfalls bereits vorher abgefasst worden und nicht durch sie beeinflusst.

und die Überzeugung, dass echte Leidenschaft den richtigen Ausdruck erzwingen müsse. Schon die verunglückte Fiesko-Vorlesung in Mannheim war eine schmerzliche Belehrung.

Die Mannheimer Schauspieler machten, wie gesagt, nicht so weit Ernst mit ihrer Theorie, dass Schiller nicht in ihrem Kreise bereits zur Abkehr von diesem dilettantischen Naturalismus gelangen konnte.

Die Lehre:

Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen

konnte er sicherlich schon damals in sich aufnehmen, und man glaubt sie am Ende der Mannheimer Zeit aus einer Rezension in der Rheinischen Thalia[1]) herauszuhören, wo das übertriebene Spiel einer Darstellerin in die Grenzen masshaltender Kunst verwiesen wird: „Mad. Rennschüb würde eine der besten Schauspielerinnen seyn, wenn sie den Unterschied zwischen Affekt und Geschrei, Weinen und Heulen, Schluchzen und Rührung immer in acht nehmen wollte.“ Trotzdem stand er in Dresden noch so weit auf dem alten Standpunkt, dass er für den Carlos einen Schauspieler, „der mehr Genie als Cultur, mehr Leidenschaft als Welt hat“, wünschte.[2])

Seit der Entfernung von Mannheim hatte Schiller die intime Fühlung mit dem Theater verloren; der Leipzig-Dresdener Schauspieler Reinecke war sicherlich zu sehr eitler Virtuos, als dass er sich in kunsttheoretische Erörterungen eingelassen hätte, und wenn etwa Schiller mit Körner solche Themata berührte, so waren für sie die Gesichtspunkte einer abstrakten Ästhetik massgebend.

Von der philosophischen Spekulation aus kehrte er nun zu den Problemen der Schauspielkunst zurück. Nach Kants Formel muss die „schöne Kunst als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewusst ist“; wenn sich nun alle Spuren der Entstehung in der freien Form zu verlieren haben, so dürfen weder die eingelernten Regeln noch das rohe Material, also die Individualität des Schauspielers, sichtbar werden.

---

[1]) Goed. III, 584. Vgl. dagegen den höflichen Brief an Rennschüb 1. Mai 1784. Jonas I, 182.

[2]) An Schröder 13. Juni 1787. Jonas I, 346.

Drei Kategorien von Schauspielern stellt Schiller auf[1]); die beiden grossen Künstler, die er in die erste Klasse einreiht, wo die reine Objektivität des Gegenstandes erreicht wird, sind ihm nur vom Hörensagen bekannt: Ekhof und Schröder; dagegen rechnet er die von ihm persönlich verehrte Mad. Albrecht zur zweiten Klasse, den mittelmässigen Künstlern, die im subjektiven Erfassen der Rolle sich selbst geben. Theoretisch wird also bereits der Satz begründet, den später in Wilhelm Meister Jarnos Erfahrung ausspricht: „Wer sich nur selbst spielen kann, ist kein Schauspieler."

Und doch ist damit keine vollständige Abkehr von den Jugendtheorien ausgesprochen. In einer Anmerkung zu „Anmut und Würde" wird der alte Gegensatz zwischen Kunst und Natur noch einmal aufgenommen und nach Kants Lehre versöhnt. Von den zwei Forderungen an den Schauspieler[2]) ist die erste, die Wahrheit der Darstellung, nur durch Kunst zu erreichen; die zweite, die Schönheit der Darstellung muss dagegen als freiwilliges Werk der Natur ihre Erfüllung finden. Wie aber soll der Künstler, da er sie nicht erlernen darf, zu der Grazie kommen? — Wenn Schiller auf diese Frage erwidert: „Er soll dafür sorgen, dass die Menschheit in ihm selbst zur Zeitigung komme", so meinen wir einen alten Satz Ifflands, der überall reichen Widerhall gefunden hatte, herauszuhören: „Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, ist, wenn man sich Mühe giebt es zu sein."[3]) Ein Rest des mannheimer Naturalismus blieb also

[1]) An Körner 28. Febr. 93. Jonas III, 291 ff.

[2]) Goed. X. 85. Dieselben zwei Punkte sind es auch schon im Wirtemberg. Repertorium, Goed. II, 345 f.: „eine unmerkliche Wahrnehmung des Gegenwärtigen, die den Spieler eben so leicht an dem Ueberspannten und Unanständigen vorbei über die schmale Brücke der Wahrheit und Schönheit führt." Nur war die damalige Definition gerade umgekehrt: die Wahrheit bestand in der Selbstvergessenheit des Darstellers, die Schönheit dagegen in der Mässigung der Natur aus Berechnung auf den Zuschauer.

[3]) Fragmente über Menschendarstellung, S. 54, 63. Zum Kontrast sei der von Lessing übersetzte Riccoboni angeführt (Beytr. z. Hist. u. Aufn. d. Theaters. Stuttgart, 1750. IV, S. 517.) Sein Rezept lautet ganz anders: „Wenn der Schauspieler leichte und unvorbereitete Gestus hat,

lebendig und wurde in das Programm der neuen weimarer idealistischen Schauspielkunst, so weit Schiller auf sie Einfluss hatte, hinübergerettet.

Wenn Schiller in den folgenden Jahren an der Theaterleitung Goethes teilnahm, so blieb sein Interesse der formalen Ausbildung der Schauspieler fern; Caroline von Wolzogen[1]) hält beider Zusammenarbeiten wohl richtig auseinander, wenn sie schreibt: „Schiller wirkte auf das Fühlen und innige Verstehen der Rollen; Goethe auf die Erscheinung im Leben."

Goethe selbst war auf dem Standpunkt des Wilhelm Meister nicht stehen geblieben; der Weimarer Stil, wie er in Reinholds Schrift „Saat von Goethe gesät" karrikiert ist, führte immer mehr zur Überschätzung der schönen Bewegung und näherte sich dem Ideal der mimischen Plastik. Goethe darf nun durchaus nicht allein für die Veräusserlichung der Schauspielkunst im beginnenden neunzehnten Jahrhundert verantwortlich gemacht werden; es waren Zeittendenzen, die auch an anderen Orten zum Ausdruck kamen, z. B. bei der in Berlin geschulten Mad. Hendel-Schütz,[2]) und die auch unabhängig von Weimar ihre theoretische Vertretung fanden, wie in den „Vorträgen über Mimik und Deklamation" des Freiherrn von Seckendorf (Patrick Peale).

Schiller hat diese Entwicklung nicht bis zu ihrem Höhepunkt begleitet; bei seinen Lebzeiten hat er ihr nicht geradezu widersprochen; und doch gewinnen wir den Eindruck, dass er

---

so ist sein Spiel edel. Die Leichtigkeit im Gange, die Einfalt in der Stellung, die Annehmlichkeit und das Ungezwungne im Arme, die sind es, welche diese so gewünschte Eigenschaft verschaffen. Wenn wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkt."

[1]) Schillers Leben (Cotta'sche Handbibliothek) S. 236.

[2]) Vgl. oben S. 274 f. Ihr durch Rehbergs Zeichnungen vermitteltes Vorbild, Lady Hamilton, hatte Goethe bereits 1787 in Neapel kennen gelernt (Italien. Reise, Hempel Bd. 24, S. 198, 314 f.). Wie diese Richtung der Schauspielkunst die bildende Kunst zum Vorbild nahm, so wurde sie wiederum deren Gegenstand. So erschienen in Berlin die Zeichnungen der Gebr. Henschel nach Ifflands Stellungen und später in Frankfurt ein grosses Werk von Jos. Nic. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, 26 Blätter, gest. v. H. Ritter. Nebst e. hist. Erklär. v. Vogt.

einer temperamentvolleren Beweglichkeit geneigt blieb. Es muss z. B. auffallen, dass er bei der ersten Aufführung der Piccolomini mit der Darstellerin der Gräfin Terzky, die von auswärts kam und Goethes Schule noch nicht durchlaufen hatte, besonders zufrieden war.[1])

Mehr noch als Goethe behielt er gegen die französische Schauspielkunst — „des falschen Anstands prunkende Gebärde“ — eine starke Abneigung, die sich auch bei den Proben zum Tancred geäussert haben soll.[2]) Wenn nach Reinholds späterer Karrikatur[3]) man sich im weimarer tragischen Stil an Stelle aller Umarmungen drei Schritte vom Leibe blieb, so ist das wahre Bild ungeheuerlich verzerrt, aber ein Körnchen Richtigkeit muss doch dabei sein, denn als der Schauspieler Vohs als Mortimer die Vorschrift (III,6):

(Er presst sie heftig an sich.)

im Sinne des Dichters befolgte, erregte er, weil er die Grenzen der Mässigung überschritt[4]), das Missfallen des bereits an den reservierten Stil gewöhnten Publikums.

---

3. Form und Stellung der Spielanweisungen.

Ein formeller Hauptunterschied ist zu machen zwischen den symptomatischen Anweisungen, die dem Schauspieler die äusseren Kennzeichen der Gemütsbewegung vorschreiben, und den allgemeinen Vorschriften, die den Affekt selbst ins Auge fassen, statt der Mittel und Wege das Ziel zeigen und den Eindruck charakterisieren, den der Zuschauer aus den Bewegungen des Schauspielers gewinnen soll.

[1]) Steffens, Was ich erlebte. Breslau 1841 IV, S. 112.
[2]) Genast. (1. Aufl.) I, 115.
[3]) Saat von Goethe gesät S. 22, 30.
[4]) Einige Briefe über Schillers Maria Stuart, Jena 1800 S. 119.
Weimars Album 1840 S. 153f.
Weber, Zur Geschichte des Weimarischen Theaters, Weimar 1865, S. 48.

Zwei Beispiele, wo beide Arten tautologisch nebeneinander stehen, mögen den Unterschied erläutern:

> Fiesko (stand die ganze Zeit über, den Kopf auf die Brust gesunken, in einer denkenden Stellung).
> Karlos (besinnt sich und fährt mit der Hand über die Stirne).

Die symptomatischen Anweisungen: „den Kopf auf die Brust gesunken" und „fährt mit der Hand über die Stirne" drücken dasselbe aus, wie die mehr allgemeinen: „in einer denkenden Stellung" und „besinnt sich".[1])

Nun wäre es reizvoll, einen Zusammenhang zwischen der Stellung des Dichters zu den theoretischen Fragen und seinen Bühnenanweisungen, in denen sich praktisch das Verhältnis zum Darsteller ausdrückt, zu suchen. Es müsste z. B. den jugendlichen Anschauungen aus der Stuttgarter Zeit entsprechen, wenn der Dichter der Räuber und des Fiesko nicht wagen würde, den Schauspielern mechanische Ausdrucksbewegungen vorzuschreiben; es müsste ihm nur darauf ankommen, sie mit den Affekten selbst zu erfüllen; ihre leidenschaftliche Nachempfindung würde unbewusst den richtigen Weg einschlagen.

Es darf uns indessen nicht überraschen, wenn wir gerade das Umgekehrte beobachten. Die in den Dialog der Jugendstücke eingestreuten Bemerkungen sind nämlich keine Bühnenanweisungen im eigentlichen Sinne; auf die Schauspieler als Helfershelfer in der Verwirklichung rechnet der junge Dichter garnicht, wenn er alles, was in seinem Innern nach Gestaltung ringt, zum sprechenden Ausdruck zu bringen strebt. Er stellt sich eine viel zu grosse Aufgabe; damit er sie lösen kann, muss ein Stück Epiker in ihm bleiben, und so tragen in der Tat manche Anweisungen novellistischen Charakter.

Andererseits aber ist er mehr als Dramatiker, denn er selbst ist bereits der erste schauspielerische Darsteller seiner

---

[1]) Dem späteren Brauch entspricht es nicht mehr, bei symptomatischen Anweisungen das Motiv hinzuzufügen; hatte es z. B. Carlos v. 1859 geheissen: „(das Gesicht voll Scham in das Kissen verbergend)" so wurden 1801 die Worte: „voll Scham" gestrichen. Vgl. unten S. 335.

Figuren. Von der Art seiner poetischen Produktion wissen wir, dass er die Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier brachte; in Oggersheim fand man ihn bei Tage im verdunkelten Zimmer in Hemdsärmeln herumrennen, gestikulieren und „ganz barbarisch krakeelen"; er hatte gerade den Mohren am Kragen.[1]) In sich selbst liess er die Leidenschaften seiner Helden wüten, und der Ausdruck, den er dafür fand, war seine eigene verzerrte Mimik. Wie er einst als Clavigo auf der Stuttgarter Bühne gerast hatte, so tun es auch seine Figuren, und zwar sind gerade den Helden, in denen er selbst aufgeht,[2]) Karl Moor und Fiesko, die masslosesten Leidenschaftsäusserungen zugeschrieben:

Räuber I,2: (schäumend auf die Erde stampfend)
Trsp. IV,17: (halb rasend auf und nieder)
Fiesko V,12: (viehisch um sich hauend)
(mit frechem Zähnblöken gen Himmel).

Die Identifikation des Dichters mit seinem Helden ist eine charakteristische Eigentümlichkeit der Sturm- und Drangperiode. Schiller, der weniger der Maler seiner Helden als ihr Busenfreund sein will, vertritt dieses innerliche Miterleben noch teilweise in

---

[1]) Minor, A. d. Schillerarchiv S. 57.
Weltrich I, 287. 845.

[2]) So heisst es in der Theosophie des Julius (Goed. IV, 43 f.) schon vom Anhören einer grossen Tat: „Wenn wir z. B. eine Handlung der Grossmut, der Tapferkeit, der Klugheit bewundern, regt sich da nicht ein geheimes Bewusstsein in unserm Herzen, dass wir fähig wären ein gleiches zu tun? . . . . . Ja unser Körper selbst stimmt sich in diesem Augenblick in die Gebärden des handelnden Menschen, und zeigt offenbar, dass unsre Seele in diesen Zustand übergegangen."

Vom schaffenden Künstler aber wird gesagt: „Ich bin überzeugt, dass in dem glücklichen Momente des Ideales, der Künstler, der Philosoph und der Dichter die grossen und guten Menschen wirklich sind, deren Bild sie entwerfen".

Anders wieder in dem Brief an Reinwald 14. April 1783 (Jonas I, 112 f.): „Gleichwie aus einem einfachen weissen Strahl, je nachdem er auf Flächen fällt, tausend und wieder tausend Farben entstehen, so bin ich zu glauben geneigt, dass in unsrer Seele alle Karaktere nach ihren Urstoffen schlafen, und durch Wirklichkeit und Natur oder künstliche Täuschung ein daurendes oder nur illusorisch — und augenblickliches Daseyn gewinnen. Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur Wir selbst".

den Briefen über ästhetische Erziehung;[1]) erst unter dem vertieften Studium der Griechen vollzieht sich die grosse Wandlung; an die Stelle der gefühlswarmen Individualisierung der Charaktere tritt nun die Behandlung als „idealische Masken“. Die neue Kunst wird zuerst am Wallenstein angewendet, wo der Dichter nur noch für Max durch seine Zuneigung interessiert ist, während er alle anderen Rollen „mit der reinen Liebe des Künstlers traktiert“.[2])

Eine Mässigung in allen Leidenschaftsäusserungen, eine Bevorzugung typischer statt individueller Ausdrucksbewegungen, zusammenhängend mit einem Zurücktreten der symptomatischen Ausdrucksvorschriften, ja mit einer Abnahme der Bühnenanweisungen überhaupt, gehören zur Charakteristik dieses neuen Stils.

Im grossen tragischen Stil liegt es, dass die Gestalten uns viel ferner bleiben, während das bürgerliche Drama seine Personen in kleinen Äusserlichkeiten unter die Lupe nimmt. Vor allem aber ist es die Versform, die nunmehr die prosaischen Bühnenanweisungen als etwas Unorganisches auszustossen oder wenigstens einzuschränken sucht.

Der Übergang vollzieht sich im Don Carlos, dem noch so vieles vom bürgerlichen Drama anhaftet. Die verschiedenen Fassungen dieses Stückes, dem mehr als zwanzig Jahre von Schillers Entwicklung ihre Spuren aufgedrückt haben, gestatten uns hier die erwünschten Beobachtungen. Die später weggefallene Eingangspantomine in der Thalia, die nicht ohne weiteres als vorbehaltene Lücke für einen künftigen Monolog

---

[1]) Über die ästhetische Erziehung 15. Brief. Goed. X, 323.

Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. Philos. Aufs. f. Zeller S. 351.

Auch Home hatte vom Dramatiker verlangt, er müsse sich in die Leidenschaften und Charaktere seiner Personen einleben, ihnen nicht als Zuschauer gegenüberstehen. Dadurch erreiche Shakespeare immer den wahren Ausdruck, die volle Individualität der vorgeführten Figuren: er schaffe wie die Natur seine Werke.

[2]) An Körner 21. März, 28. Nov. 96. An Humboldt 21. März 96. An Goethe 28. Nov. 96. Jonas IV. 431, 436. V, 119, 122.

gelten soll, ist z. B. noch durchaus in der Art des bürgerlichen Dramas gedacht. Und wie hier der Prinz heftig auf und nieder rennt mit wechselnder Traurigkeit und Wut in seinen Gebärden, so lässt er sich auch weiterhin wie ein Sturm- und Drangheld in allen Leidenschaftsäusserungen gehen. Schon der erste Druck des ganzen Stückes (1787) und dann vor allem die Überarbeitung von 1801 haben vieles gemässigt oder ganz entfernt; neben der Rolle des Prinzen hat dabei vor allem die des Königs mehr Zurückhaltung und Würde gewonnen. Hatte er z. B. in der Thalia auf die Tränen der Königin (I,6) „heftig erschüttert" geantwortet, so heisst es nun nur noch: „in einiger Bewegung". Auf den Verdacht Domingos hin war er in der Thalia (v. 3943) ohnmächtig auf den Sessel zurückgesunken, und Domingo hatte Alba zu Hilfe gerufen; 1787 heisst es statt dessen:

Der König steht auf und zieht die Glocke.

Und wie der Prinz nicht mehr im Überschwang der Freude Medina Sidonia in die Arme schliesst, so bewahrt auch der Monarch das Zeremoniell und reicht dem Begnadigten nur die Hand zum Kusse, statt ihn wie früher vom Boden aufzuheben.

Wenn wir kurz die Frage berühren, in welchem Verhältnis die verschiedenen Personen überhaupt mit Spielvorschriften bedacht sind, so ist es für die Jugendstücke beinahe selbstverständlich, dass die reichste Gestikulation den Helden zugeschrieben ist. Eine konsequent durchgeführte Absicht, durch Lebhaftigkeit des Spiels das Temperament der Personen zu charakterisieren und etwa einer bedächtigen, vornehm zurückhaltenden Figur[1]) weniger Spielvorschriften zuzuteilen, lässt

[1]) J. J. Engel, der auf dem Boden des Konversationsstückes steht, schreibt in seinen „Ideen zu einer Mimik" (I. 38): „Die vornehmen Stände reden von Entzücken, wo Vergnügen schon zu viel wäre; sie verbeugen sich tief, wo sie kaum mit der leichtesten Bewegung des Hauptes danken sollten; sie brechen in Umarmungen aus, wo der wahre Ausdruck vielleicht nur ein nicht unfreundliches Annähern um ein Paar Schritte wäre."

Umgekehrt 35 Jahre später Fr. L. Schmidt (Dramaturg. Aphorismen I. 124): „Man wird ferner bemerken, dass, je gebildeter der Redner, oder je erhabener der Standpunkt ist, je weniger wird er überhaupt gestikuliren."

sich nicht überall beobachten. Nur bei einer Figur des Don Carlos finden wir es deutlich ausgesprochen: „Der Grossinquisitor darf fast gar keine Mimik haben, seine ganze Sache ist Deklamation, deutliche starke Vorlegung des Textes.“ [1]) Dem entspricht es, wenn 1801 bis auf die eine Anweisung:

(Mit unwilligem Kopfschütteln.)

alle anderen Bewegungsvorschriften aus dieser Rolle gestrichen sind. [2])

Die Zahl der Bühnenanweisungen nahm in den ersten Stücken zu; in den Räubern sind die im Trauerspiel hinzugekommenen Auftritte reichlicher belebt; der Fiesko übertrifft sie noch, und im letzten Akt von Kabale und Liebe erreicht die Zahl der Spielvorschriften ihren Höhepunkt. Dann folgt in den Versstücken eine stetige Abnahme bis zur Braut von Messina. Immerhin kommt es nicht bis zu der vollständigen Kahlheit an Spielanweisungen, wie in der französischen Tragödie. In seiner Phädra-Übersetzung sah sich Schiller zu mehreren Hinzufügungen[3]) veranlasst und ersetzte z. B. Racines Ausruf: „Phèdre?“ durch stummes Spiel. 775 b:

(Hippolyt macht eine Bewegung des Erstaunens.)

Wenn die Bühnenmanuskripte der späteren Stücke mehr szenarische Vorschriften aufweisen als die Drucke, so handelt es sich selten um Hinzufügungen für den Theaterzweck; diese überschüssigen Anweisungen gehören meistens bereits der ersten Niederschrift an, wie wir bei Maria Stuart erkennen. Dort nähern wir uns in der englischen Übersetzung von Mellish, deren Vorlage keineswegs zur Aufführung bestimmt war, dem Urmanuskript und finden fast alle die Bühnen-

---

So hatte auch Knigge die Regel gegeben: „man soll nicht bei unbedeutenden, affektlosen Unterredungen, gleich den Leuten aus der niedrigsten Volksklasse, mit Kopf, Armen und anderen Gliedern herumfahren und um sich schlagen;“ (Üb. d. Umgang mit Menschen, Meyers Volksbücher S. 36).

[1]) An Schröder 13. Juni 1787. Jonas I, 346.

[2]) Es hiess vor 1801 zu v. 5262 (reicht ihm die Hand),
5265 (mit lauerndem Gesicht)
5279 (mit Feuer).

[3]) Z. B. 124 a, 192 a, 266 a, 560 a, 589, 716 b, 760, 1216.

anweisungen, die die Theatermanuskripte vor dem Druck voraushaben. Die Bühnenfassungen stellen seit Don Carlos fast durchweg[1]) ein vor dem Druck liegendes Stadium dar; für die Buchausgabe tilgte Schiller solche Anweisungen aus Gründen, die wir im folgenden erkennen werden.

Zunächst kehren wir zum Don Carlos zurück, um eine Anschauung von der Reduktion in den verschiedenen Fassungen zu gewinnen. Zur Stichprobe wähle ich den ersten Auftritt zwischen Carlos und der Königin; unter den 318 Versen in der Thalia bleibt an 33 Stellen Platz für Anweisungen des Dichters; im Druck von 1787 ist das Verhältnis auf 12 Bühnenanweisungen zu 223 Versen herabgesunken, wobei nur eine einzige Weglassung (v. 1019) durch Entfernung der umgebenden Verse veranlasst ist. 1801 ist die Zahl der Bühnenanweisungen wieder um zwei vermindert, ohne dass der Wegfall von 38 Versen damit in Zusammenhang stünde.

Im einen Fall sind zwei Anweisungen in eine zusammengezogen; das andere Beispiel wollen wir uns genauer ansehen; es hiess in der Thalia v. 917 b:

(Karlos geht in schrecklicher Bewegung auf und nieder)

im Druck von 1787 v. 846 b:

(Karlos ist in grosser Bewegung.);

seit 1801 ist bei demselben Wortlaut der Verse (738 f.) die Anweisung überhaupt weggeblieben.

Während das erste Mal aus Mässigung die symptomatische Vorschrift durch eine allgemeine ersetzt wurde, liegt der Grund zur Änderung das zweite Mal im Formgefühl des Dichters; denn die prosaische Anweisung stand zwischen zwei Versen einer fortlaufenden Periode und hätte für das Auge wie beim Vorlesen für das Gehör den Fluss der Rede gestört.

Aus demselben Grunde ist die Anweisung:

(Karlos sieht zur Erde und schweigt)

die 1787 mitten in Domingos Rede (v. 4) stand, 1805 an das Ende eines Verses und einer Periode gerückt (nach v. 8). Bald darauf finden wir eine ähnliche Stelle; statt:

[1]) Ausgenommen Jungfr. v. Orl. (An Goethe 28. April 1801. Jonas VI, 273). Dort weicht in der Tat das Bühnenmanuskript weniger vom Druck ab als bei den anderen Stücken.

Doch (ernsthaft und finster)
hab' ich immer sagen hören, dass

heisst es seit 1801:

(Ernsthaft und finster.)
Doch hab' ich immer sagen hören, dass

Solche Kleinigkeiten zeigen, wie der Dichter bei späteren Drucken sein Werk als Buchdrama betrachtet; nur das gelesene Wort, nicht die bei der Aufführung ausgeführte Bewegung unterbricht ja den Vers[1]). Im Bühnentext dagegen hat die Anweisung genau an der Stelle zu stehen, wo sie vollzogen werden soll; so heisst es z. B. in der Prosabearbeitung:

Wenn es ist — wenn es doch ist — Und ist es denn nicht schon? — Wenn das aufgehäufte Mass Ihrer Schuld und meines Argwohns auch nur um die Schwere eines Athems steigt — (ihre Hand nehmend) — wenn ich der Betrogene bin — wenn ich es bin — (er lässt ihre Hand los).

Ganz richtig ist hier das Anpacken der Königin für den Moment der höchsten Energie in der Aufwallung des Königs aufgespart; im Versdrama dagegen (auch in der jambischen Theaterbearbeitung) tritt es verfrüht ein [2]), damit die Verse bis zum deklamatorischen Höhepunkt ungehemmt forteilen können:

(Er nimmt ihre Hand.)
Wenn es ist,
Doch ist — und ist es denn nicht schon? Wenn Ihrer
Verschuldung volles aufgehäuftes Mass
Auch nur um eines Athems Schwere steigt —
Wenn ich der Hintergangne bin —
(Er lässt ihre Hand los.)

Solche Verschiebungen finden sich in den späteren Stücken noch häufiger[3]); in den vier folgenden Fällen z. B. bedeutet

---

[1]) Mehrmals finden wir es auch, dass durch eine Anweisung unterbrochene Verse unvollständig bleiben, z. B. W. T. 2047, 2084, 3662.

[2]) Die zweite Anweisung, das Loslassen, bleibt an der alten Stelle, obwohl sie gleichfalls einen Vers zerreisst; aber es ist nicht dasselbe: der König macht hier wirklich eine Pause und geht in einen andern Ton über.

[3]) Auch in der Prosa der späteren Zeit, so im Parasit IV, 4:
Selicour (zu Madame Belmont, leise) Verraten Sie mich nicht — Das gilt Ihnen, mein Lieber! (zu Karl Firmin.)

jedesmal der Gedankenstrich den Platz, wo die aus dem mitten Verse herausgedrängte Anweisung eigentlich zu stehen hätte:

W. T. v. 2924 f. So unbereitet musste dieser Schlag
Sie treffen! Armes Kind! — Wie ist's? Erholt sie sich?
(Indem er sich zur Herzogin wendet.)

Jgfr. z. 1739 f. Wer fing den Zank an? Redet! — Edler Lord!
(zu Talbot).

z. 2608 ff. (ihre Hand bedeutend fassend)
Und — zählt auf mich, wenn ihr dereinst des Freundes
Bedürfen solltet!

Tell v. 929 f. Geh nicht nach Altorf — Hörst du? Heute nicht,
Den einen Tag nur schenke Dich den Deinen!
(er fasst seine Hand.)

Zum Kontrast seien einige Stellen der Jugenddramen angeführt, wo die Anweisungen an ihrem Platze stehen, aber einfach nicht mitzulesen sind, wenn man den Zusammenhang der gesprochenen Worte aufrecht erhalten will:

Fiesko III, 3: (sie legt einige Galanterien auf ein Tischgen.) Auch diesen Dolch, der mein Herz durchfuhr (seinen Liebesbrief.) Auch diesen — und (indem sie sich lautweinend hinausstürzen will.) behalte nichts, als die Wunde!

V, 13: — dann übereilen sich (verächtlich.) zwei Augen, und (mit schröklichem Nachdruk.) ich — ermorde — mein Weib! (beissend lächelnd.) Das ist das Meisterstük.

Kab. IV, 3: — Aber (indem seine Wut sich erneuert) an meine Blume soll mir das Ungeziefer nicht kriechen, oder ich will es (den Marschall fassend und ihn unsanft herumschüttelnd) so und so und wieder so durcheinander quetschen.

Die Worte selbst geben in dem letzten Beispiel den Takt zur Bewegung; bezeichnend für diese Gleichzeitigkeit

---

V, 8:

Firmin (lebhaft): Ein Memoire! Dasselbe vielleicht, das ich Sie heute lesen sah. (zum Minister.)

Aber es handelt sich auch hier um Verse, die in der französischen Vorlage ungeteilt bleiben:

Dorival. (bas à Mad. Dorlis.) (Haut à Charles.)
Ne me trahissez pas. C'est à vous que s' adresse.

Im andern Fall fehlen die Anweisungen im Französischen überhaupt.

ist in den Jugendstücken die häufige Partizipialform der Anweisungen, während in den späteren Dramen oft das Perfektum eintritt, und statt „indem“ ein „nachdem“ die Anweisung einleitet.

Zurückgreifende Vorschriften finden sich zwar bereits in den Prosadramen, namentlich wenn die Bewegungen solcher Personen, die eine Zeitlang am Gespräch nicht teilnahmen, nachgeholt werden:

Räub. I, 2: Spiegelberg (der sich die ganze Zeit über mit den Pantomimen eines Projektmachers im Stubeneck abgearbeit hat, springt wild auf.)

Trsp. IV, 13: Schweizer (der ihn erstochen hat).

Fiesko V. 12: Fiesko (stand die ganze Zeit über, den Kopf auf die Brust gesunken);

in den Versdramen jedoch sind solche präteritale Angaben viel häufiger; auch werden dort manchmal Bewegungen des Redenden selber[1]) nachgeholt: Wall. Lager v. 621 b:

(er hat nach und nach bey den letzten Worten, die er mit erhobener Stimme spricht, seinen Rückzug genommen, indem die Kroaten die übrigen Soldaten von ihm abwehren.)

M. St. 17 f.

Paulet. Die überliefr' ich — Sieh! Was schimmert hier?
(er hat einen geheimen Ressort geöffnet und zieht aus einem verborgenen Fach Geschmeide hervor.)

Der Gedankenstrich bezeichnet wiederum die Stelle, wo die Bewegung einsetzen musste. Nur wenn sie in eine Pause fällt, steht auch in den Versdramen die Vorschrift regelmässig an ihrem Platze, z. B.

Carlos 2475 (Hier macht er eine Bewegung, die ihn zu sich selbst bringt. Er sieht mit Befremdung auf.)

W. T. 3175 (Sie sinkt hier in Nachdenken und fährt dann mit Zeichen des Grauens auf.)

---

[1]) Goethe hat auch in solchem Falle das Präsens, z. B. Iphigenie v. 1565 b.

(Er geht gegen den Tempel unter den letzten Worten, ohne zu bemerken, dass Iphigenie nicht folgt, endlich kehrt er sich um.)

Das Gegenteil der präteritalen, die vorausgreifenden, futurischen Anweisungen sind minder häufig; sie beziehen sich hauptsächlich auf anhaltende Bewegungen, für die ein bestimmter Zeitpunkt nicht festgesetzt wird. In Bühnenmanuskripten wird so das Tempo eines ganzen Auftrittes schon im Anfang vorgeschrieben, z. B. im Hamburger Manuskript des Don Carlos IV, 13:

(muss sehr rasch gesprochen werden)

oder im Berliner Manuskript des Wallenstein V, 10:

(Dieser Auftritt muss ganz ohne Pausen gesprochen werden)

oder im Bühnen-Fiesko IV, 1:

(Die Unterredung ist wegen den Anwesenden etwas leise).

Auch die einzelne Person kann eine summarische Instruktion im voraus erhalten:

Don Carlos 4851 (Er sinkt an dem Leichnam nieder und nimmt an dem folgenden keinen Antheil mehr.)

M. St. 2784 (Er geht während der folgenden Rede Mortimers verzweiflungsvoll auf und nieder.)

Indessen wird das Verharren in einer und derselben Stellung oder Tätigkeit durch mehrmaliges Wiederholen der Anweisung eindringlicher hervorgehoben, z. B. Jungfr. IV, 11:

z. 4059 sie steht unbeweglich
z. 4087 Johanna steht unbeweglich
z. 4099 Johanna steht unbeweglich
z. 4121 Johanna bleibt unbeweglich.

Gegenüber dieser absichtlichen Verteilung ist sonst in den späteren Stücken durchaus die Zusammenziehung mehrerer Vorschriften üblich[1]); präteritale und präsentische Angaben werden

[1]) Picc. 2163b (Octavio hat unterschrieben und reicht Terzky die Schrift, der sie dem Isolani giebt. Dieser geht an den Tisch zu unterschreiben.)
W. T. 1143b. (Buttler hat den Brief gelesen, seine Knie zittern, er greift nach einem Stuhl, setzt sich nieder.)
M. St. 1507 (Die Königin hat den Brief genommen. Während sie ihn liest, sprechen Mortimer und Leicester einige Worte heimlich mit einander.)
Braut 2157 (ist mit ausgebreiteten Armen auf sie zugeeilt, und tritt mit Schrecken zurück.)
2309 (zu Beatricen, welche sich zwischen sie und die Bahre geworfen.)
Tell 3101 (Geht hinein und kommt bald mit einem Becher wieder.)

verbunden. und Bewegungen verschiedener Personen zu einander in Beziehung gesetzt. Durch diese Konzentration gelingt es, die Anweisungen nur am Anfang oder Schluss oder an Ruhepunkten der Rede unterzubringen; je länger die Reden, desto seltener sind also im Versdrama die Stellen, wo Spielanweisungen Wurzel fassen können.

Daraus ergibt sich eine neue Funktion der Anweisungen; sie dienen geradezu zur Gliederung der Rede. Namentlich an Monologen lässt sich dies beobachten, z. B. Picc. III, 9, wo Theklas Rede ursprünglich nach den Versen 1898 und 1906 durch die Anweisungen:

(Man hört die Tafelmusik von ferne.)
(Die Tafelmusik wird lauter.)

unterbrochen war, von denen später die erste ausfiel; ähnlich teilen die Angaben über Johannas Annäherung den Monolog Montgomerys (Jgfr. II, 6); zumeist aber werden durch Bewegungen des Redenden selbst die Pausen ausgefüllt, z. B. W. T. I, 4; III, 18.

Beim Vergleich der Prosa- mit den Versdramen fällt auf, wie späterhin die Bewegungen der äusseren Handlung das Übergewicht bekommen, während die eigentlichen Ausdrucksvorschriften zurücktreten. Die erhöhte Sprache bedarf ihrer viel weniger als die Prosa, die durch solche Mittel von der Alltagsrede gesondert werden muss; dem Vers ist sein Ausdruck immanent, und das einzige, was der Dichter noch immer hinzufügen muss, ist die Angabe, an wen die Worte gerichtet sind. In der Braut von Messina besteht trotz der geringen Personenzahl darin der grösste Teil aller Anweisungen. Und werfen wir einen Blick auf Goethe, so sehen wir, dass die spärlichen Vorschriften in Iphigenie, Tasso, der Natürlichen Tochter sich hauptsächlich auf die notwendigen Bewegungen der äusseren Handlung, zum grossen Teil auf Auftreten und Abgehen der Personen beschränken.

Dieses quantitative Verhältnis der Bühnenanweisungen in Vers- und Prosadramen wird bei allen Dichtern ungefähr das gleiche sein; immer wird sich am Prosadialog ein grösserer Reichtum von Zwischenbemerkungen emporranken, während

sich die geschlossene Versform dieser Schlinggewächse allzugern wie einer Art Unkraut erwehrt.

Zur Zeit der klassischen französischen Tragödie, als der Vers allmächtig war, war man so weit gegangen, den Zwischenbemerkungen überhaupt jede Daseinsberechtigung abzusprechen. Und zwar war die Prosaform ein Hauptgrund; bei Hédelin heisst es (in Steinwehrs[1]) Übersetzung): „Über das mischet man auf solche Weise Prose unter die Verse; und noch dazu eine sehr schlechte, kalte und unbequeme Prose. Weil diese Anmerkungen den Zusammenhang im Lesen unterbrechen, so trennen sie die Urtheile und Leidenschaften in ihrer Folge. Indem die Aufmerksamkeit bey dem Verstande des Lesers getheilt wird, so zerstreuen sich auch die Bilder, welche durch den Verstand der Verse eingepräget wurden. Kurz, die Achtsamkeit wird nachlässiger, und das Vergnügen geringer."

Später war es gerade Frankreich, von wo der Umschwung ausging: sobald die Prosa wieder Eingang fand, wucherten sogleich im bürgerlichen Drama die Bühnenvorschriften reichlich empor. Der Name Diderot ist hier an erster Stelle zu nennen; bei deutschen Dramatikern aber, namentlich bei solchen aus dem Schauspielerstande wie Grossmann, Möller, Ziegler u. a.

---

[1]) Prâtique du Théâtre, Amsterdam 1715 I, 47 f. Franz Hedelin, Abtes von Aubignac Gründlicher Unterricht von Ausübung der Theatralischen Dichtkunst aus dem Französischen übersetzet durch Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr Hamburg 1737 S. 65 ff. Dort findet sich auch folgende Stelle: „Ich weis auch wohl, dass viele von unsern Poeten, dem Leser den Verstand des Stückes zu erleichtern in ihren gedruckten Stücken einige Anmerkungen gemachet haben, darinn sie dasjenige hinzusetzen, was die Verse nicht sagen, z. E.: Hier erscheinet ein eröffneter Tempel: Hier zeiget sich ein prächtiger Pallast mit vielen Säulen: Hier müssen sich die Personen in dieser Ordnung setzen: Hier küsset der Liebhaber seiner Schönen die Hand: Hier redet der König seinem Vertrauten ins Ohr: Hier gehet der Prinz im Zorn heraus; und hundert andere dergleichen Anmerkungen, die der Poete hiedurch zwar zu seiner Materie nothwendig machen will, die man aber sonst an keinem Orte in seinem Stücke lieset. Allein in diesen Anmerkungen redet der Poete; wir haben aber schon droben gesaget, dass er vor seine Person in dieser Art Gedichte gar nichts sagen solle."

steigerte sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts diese Mode zur Übertreibung. Damals hatte sich eigentlich die Kleinmalerei des bürgerlichen Dramas bereits überlebt; als die Kritik der Romantiker einsetzte, war der Vers wieder zur Herrschaft gelangt: man wollte das Dichterwort vernehmen, nicht das Arrangement des Regisseurs: „Die ausführlichen theatralischen Anweisungen kommen heraus wie ein Wechsel, welchen der Dichter auf die Schauspieler stellt, weil er selbst nicht zahlen will oder kann." Für die banalen Auswüchse, die sich die Herde der Familiendramatiker zu schulden kommen liess[1], machte A. W. Schlegel[2] Diderot verantwortlich, und zwar meinte er wohl hauptsächlich den Theoretiker, aber auch gegen Schiller erhob er den Vorwurf, durch seine Jugenddramen ein schlechtes Beispiel gegeben zu haben.

Nun sind die detaillierten Anweisungen durchaus nicht immer an den Schauspieler[3] gerichtet, sondern zum Teil an

---

[1] Vgl. Börne, Dramaturg. Blätter, Ges. Schr. 2. Aufl. I, 14 ff. über Zieglers „Lorbeerkranz". Ein Teil der dort verspotteten Anweisungen findet sich freilich auch bei Schiller.

[2] A. W. Schlegel, Werke VI, 145. VII, 48.

[3] Vorschriften, die sich ausgesprochen an den Schauspieler wenden, findet man bei Schiller nur in den Bühnenbearbeitungen. Z. B. im Mannheimer Fiesko V, 6:

> Fiesko behauptet in dieser Scene durchaus eine erhabne Kaltblütigkeit und Ruhe, welche dem Schauspieler mit allem Nachdruck empfohlen wird.

oder in der jamb. Bearb. des Don Carlos (Hm und Mh) bei v. 3216:

> König nach einer langen Pause, welche auszufüllen dem Geist des Schauspielers überlassen wird.

oder in der Vorschrift für den Chor im Manuskript der Braut von Messina.

Andere Dramatiker reden auch in der Buchausgabe den Schauspieler an, z. B. Grossmann in „Nicht mehr als sechs Schüsseln" II, 8: „Es ist die Sache des Schauspielers und der Schauspielerin, bey diesen wenigen Worten in Ton und Blick den feurigsten Ausdruck wechselseitiger Liebe zu legen. Vorschreiben lässt sich so was nicht, und wenn mans könnte — der Stümper machts doch nicht und dem Schauspieler sagts sein Mitgefühl, was der Dichter will." Oder Bretzner im „Räuschgen" II, 3: „Da diese Pantomime bloss dem Schauspieler überlassen ist: so traut der Verfasser demselben so viel Geschmack zu, keine Burleske daraus zu machen, sondern immer den Mann von Lebensart durchschimmern zu lassen."

das lesende Publikum als ein Surrogat für die fehlende Bühnenverwirklichung. Auch dürfen wir beim bürgerlichen Drama niemals den engen Zusammenhang mit dem Roman und der moralischen Erzählung vergessen; die stoffliche Gemeinschaft übte einen so starken Einfluss auf die Form aus, dass sogar Dramatiker, die direkt für das Theater schrieben, ihren Bühnenanweisungen einen erzählenden Charakter liessen, ja sich gradezu in Romanphrasen verirrten.[1])

Der Ausdruck „novellistische Anweisung" ist schon mehrfach gebraucht; er ist dort zulässig, wo die Vorschrift einen erzählenden Inhalt hat, den nicht die Bewegung des Schauspielers, sondern nur das gesprochene Wort dem Zuschauer verständlich macht, oder wo sie den Affekt erklärt und Motive zur Handlung nennt, die sich erst nachträglich aus dieser selbst erschliessen lassen.

Und nicht nur bei den vom Roman[2]) angeregten bürgerlichen Dramatikern, sondern auch bei einem so ausgesprochenen Theaterdichter wie Carlo Gozzi finden wir diese naive Erzählungsform; in Turandot heisst es:

> Recitato l'enigma, Turandotte furiosa si lacera dal viso il velo per sorprender Calaf;

und auch Werthes liess in seiner Übersetzung das Motiv: „um den Calaf zu verwirren" stehen, während Schiller einfach schreibt:

> (Mit den letzten Worten reisst sie sich ihren Schleier ab.)

---

[1]) Vgl. Kotzebues „Sonnenjungfrau":

II, 3 Alonso (einen Augenblick schwankend, ob er herunter stürzen oder Cora zu Hilfe eilen soll, wird von der Liebe für das Letztere bestimmt, und kniet nieder neben Cora, welche er zu erwecken sucht).

IV, 3 Rolla (lässt Haupt und Arme sinken, und heftet sein nasses Auge an den Boden).

[2]) Wie solche Anweisungen tatsächlich aus dem Roman ins Drama übergehen, dafür hat Riemann in seinem Aufsatz über J. J. Engels „Herr Lorenz Stark" (Euphorion VII S 507.) ein hübsches Beispiel gegeben; im Roman heisst es: „Sie log mit einem Kopfschütteln, um nicht mit einem ausdrücklichen Nein zu lügen", und in dem vom Schauspieler Fr. L. Schmidt dramatisierten Lorenz Stark ist diese undramatische Erzählung des Motivs geblieben: „(schüttelt mit dem Kopfe, um nicht ausdrücklich zu lügen.)"

steigerte sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts diese Mode zur Übertreibung. Damals hatte sich eigentlich die Kleinmalerei des bürgerlichen Dramas bereits überlebt; als die Kritik der Romantiker einsetzte, war der Vers wieder zur Herrschaft gelangt; man wollte das Dichterwort vernehmen, nicht das Arrangement des Regisseurs: „Die ausführlichen theatralischen Anweisungen kommen heraus wie ein Wechsel, welchen der Dichter auf die Schauspieler stellt, weil er selbst nicht zahlen will oder kann." Für die banalen Auswüchse, die sich die Herde der Familiendramatiker zu schulden kommen liess[1]), machte A. W. Schlegel[2]) Diderot verantwortlich, und zwar meinte er wohl hauptsächlich den Theoretiker, aber auch gegen Schiller erhob er den Vorwurf, durch seine Jugenddramen ein schlechtes Beispiel gegeben zu haben.

Nun sind die detaillierten Anweisungen durchaus nicht immer an den Schauspieler[3]) gerichtet, sondern zum Teil an

[1]) Vgl. Börne, Dramaturg. Blätter, Ges. Schr. 2. Aufl. I, 14ff. über Zieglers „Lorbeerkranz". Ein Teil der dort verspotteten Anweisungen findet sich freilich auch bei Schiller.

[2]) A. W. Schlegel, Werke VI, 145. VII, 48.

[3]) Vorschriften, die sich ausgesprochen an den Schauspieler wenden, findet man bei Schiller nur in den Bühnenbearbeitungen. Z. B. im Mannheimer Fiesko V, 6:

Fiesko (behauptet in dieser Szene durchaus eine erhabne Kaltblütigkeit und Ruhe, welche dem Schauspieler mit allem Nachdruck empfolen wird).

oder in der jamb Bearb. des Don Carlos (Hm und Mh) bei v. 3216:

König (nach einer langen Pause, welche auszufüllen dem Geist des Schauspielers überlassen wird).

oder in der Vorschrift für den Chor im Manuskript der Braut von Messina.

Andere Dramatiker reden auch in der Buchausgabe den Schauspieler an, z. B. Grossmann in „Nicht mehr als sechs Schüsseln" II, 8: „Es ist die Sache des Schauspielers und der Schauspielerin, bey diesen wenigen Worten in Ton und Blick den feurigsten Ausdruck wechselseitiger Liebe zu legen. Vorschreiben lässt sich so was nicht, und wenn mans könnte — der Stümper machts doch nicht und dem Schauspieler sagts sein Mitgefühl, was der Dichter will." Oder Bretzner im „Räuschgen" II, 3: „Da diese Pantomine bloss dem Schauspieler überlassen ist; so traut der Verfasser demselben so viel Geschmack zu, keine Burleske daraus zu machen, sondern immer den Mann von Lebensart durchschimmern zu lassen."

(man hört schiessen)
(man schiesst zum zweitenmal)
(man hört noch einen Schuss);

ähnlich im Don Carlos (Thalia) 2685 ff.

(Stillschweigen)
(wiederum Pause)

Damit ein eben gesprochenes Wort nicht wiederholt werde[1]), knüpft namentlich in den Prosadramen die Anweisung häufig an den Dialog an:

Fiesko II, 4: Mohr. Verzeiht. Ich hätte Lust zu noch mehr Zechinen.
Fiesko (lacht, giebt ihm eine).
III, 2: Diese majestätische Stadt. (mit offnen Armen dagegen eilend)
Kab. II, 6: Deine Hand in die meinige (er fasst diese heftig).

Ein Gegenstück[2]) zu der letzten Stelle finden wir in der Braut v. Messina v. 498, wo das gleiche Wort wiederholt wird:

So will ich diese Bruderhand ergreifen —
(er reicht ihm die Hand hin);

auch beobachten wir in demselben Stück, dass entfernte Anweisungen nun umgekehrt untereinander in Beziehung gesetzt werden:

1770 a (zum zweiten Chor)
1772 a (da derselbe zögert)

Im Versdrama stehen die prosaischen Anweisungen für sich, ausgeschieden aus dem geschlossenen Dialog; dem entspricht die moderne Einklammerung, während Stücke der früheren Zeit sie nur durch kleineren Druck absonderten. Bei Schiller dürfen wir diesen Unterschied indessen nicht auf eigene Anordnung, sondern lediglich auf die Verschiedenheit des Druckereibrauches zurückführen: die Schwanschen und Cotta'schen Ausgaben z. B. haben Klammern, während die Göschenschen sie verschmähen. So erklärt sich, dass die An-

[1]) Dass umgekehrt der Dialog sich einmal an eine Bühnenanweisung anschlösse, wäre ein Kuriosum, wie man es vielleicht in folgender Stelle von Klingers „Medea auf dem Kaukasus" III erblicken darf:

Oberdruide. Lass sie glauben, wenn sie nur gehorchen. (Der Mond erscheint). Er blinkt aus der Wolke hervor und wird voll beym Opfer glänzen.

[2]) Vereinzelt kommt auch noch in den späteren Stücken die Abhängigkeit der Anweisung vom Dialog vor z. B. Carlos 3628; Picc. 1416; M. St. 20 a, 1725 a, 3049.

weisungen des Don Carlos erst im „Theater“, also im ersten Cotta'schen Druck, in Klammern gesetzt wurden, ohne dass Schiller in dem uns erhaltenen Druckmanuskript die Vorschrift dazu erteilt hätte. Ebenso verhält es sich bei der ersten Fassung der Räuber.

Da im dramatischen Roman die Anweisungen allzuleicht zum poetischen Ausdrucksmittel werden, das gleichberechtigt neben dem gesprochenen Worte steht, passen sie sich auch im Ton dem Texte manchmal an[1]). So in den drei Prosadramen. Wenn die Bewegungen des Mohren vorgeschrieben werden, geschieht das mit Ausdrücken, wie sie Muley Hassan selbst gebrauchen könnte: „nistet sich hart an ihn“; „will sich abführen.“ Ähnlich wird beim Hofmarschall schon in die Anweisungen die Komik hineingelegt, die bei der Darstellung hervortreten soll:

(mit einem Schaafsgesicht)
(Hofmarschall macht sich auf die Beine)
(der diese ganze Zeit über mit einem Geistesbankerott auf den Zettel sah)

Oder es begegnet, dass sich der pathetische Schwung eines Monologes auch der Zwischenbemerkung mitteilt:

(Die Sonne geht auf über Genua)

An anderen Stellen des Fiesko, in erregten Auftritten, die der Dichter atemlos mitdurchlebte, beobachten wir die Hast der Niederschrift, die ebenso wie den Dialog die Anweisungen nur als abgerissene Ausrufe hinwarf:

I,10: (lässt die Hände sinken; ein Todtengesicht)
(plözlich auf, fasst ein Schwerd)
II,7: (Das Volk stürmt herein. Die Thüre in Trümmer)

Für die Bühnenbearbeitung fand sich später die Ruhe, diese Brocken stilistisch abzurunden:

II,10: (lässt die Hände sinken und zeigt ein Todtengesicht)
(aufstehend, ein Schwert fassend)
II,4: (Das Volk stürzt ins Zimmer, dass beide Thüren in Trümmer fallen)

In den Versdramen wird durch den formellen Kontrast eine Assimilation verhindert; es müsste denn gerade

[1]) Dies war auch der Eindruck von Schillers Mannheimer Fiesko-Vorlesung: „Er sagt alles in dem nämlichen, hochtrabenden Ton her, ob es heisst: Er macht die Thüre zu, oder ob es eine Hauptstelle seines Helden ist.“ (Streicher S. 95.)

die Anweisung selbst sich zum Verse formen, und in der Tat — dieser Fall steht vereinzelt da[1]) — stossen wir im Tell auf einen wohlgebauten Fünffüssler:

(Das Horn von Uri wird mit Macht geblasen.)

Ein ebenso merkwürdiger Zufall ist es, wenn mehrmals unvollständige Verse durch die folgende Anweisung ergänzt werden:

Iphigenie in Aulis v. 177:	ward keiner noch gebohren! (er geht ab)
Macbeth z. 3435:	Ruft: Halt, genug! (Sie gehen fechtend ab)
Jgfr. z. 780:	Fort! Keine Zeit verloren! (treibt ihn fort)
z. 1984:	Gott und die Jungfrau! (Trommeln und Trompeten)
Turandot z. 135:	Im Hospital versorgen. (er hält inne)
z. 2708:	Ich euch verrathen! Guter Gott! (vor sich)
Tell v. 1090:	Hier sind wir einig. (Schüttelt ihm die Hand).

Wenn Hédelin seiner Zeit die Bühnenanweisungen als schlechte Prosa innerhalb der Verse verpönte, so gab er auch eine Regel, wie sie zu umgehen seien: „Folglich müssen alle Gedanken des Poeten, sie mögen auf die Auszierung der Schaubühne, oder auf die Bewegungen, Kleidungen und Mienen der Personen gehen, die zum Verstande des Stückes nöthig sind, durch die Verse ausgedrücket werden, die er hersagen lässet.“[2]) Den indirekten Anweisungen, die wir in allen vorhergehenden Abschnitten mit in Betracht ziehen mussten, sollte also allein die Aufgabe zufallen, das Spiel der einzelnen Personen anzuordnen. Dass dies möglich war, bewies die Überlieferung der antiken Dramen, auf die sich Hédelins Gesetzgebung stützte.

Drei Hauptformen sind zu unterscheiden, in denen die Bewegungen einer Person indirekt zur Vorschrift kommen:

I. Der Redende sagt selbst, was er im Augenblick tut. Auch in den Prosadramen Schillers drängt sich diese Ankündigung eigener Bewegungen in die erhobene Sprache der feierlichsten Momente, z. B. des Schwurs, ein:

---

[1]) Höchstens noch Jgfr. z. 3930 f.
Claude Marie, Etienne und Bertrand zeigen sich
und bleiben schüchtern in der Ferne stehen.
Im Drama des Mittelalters kommen versifizierte Spielanweisungen vor.

[2]) Hédelin, Prâtique du Théâtre I,49. Steinwehrs Übersetzung S. 46.

Räub. II,3: Hier werf ich meinen Dolch weg, und meine Pistolen und dies Fläschgen mit Gift —
Seht! hier bind ich meine rechte Hand an diesen Eichenast —
IV,5: Hier knie ich -- hier strek ich empor die drey Finger in die Schauer der Nacht —

In der Prosa muss der poetisch gehobene Ausdruck durch Feierlichkeit des Momentes und Erregung des Sprechenden bedingt sein; die Verssprache dagegen hat es nicht nötig, eine solche Proklamation der eigenen Handlung zu motivieren, auch wenn die Verwendung manchmal etwas bewusst erscheint:

Carlos v. 1189: Auf meinen Knieen bitt' ich drum.
W. T. v. 3781: Ich hebe meine Hand auf.
Jgfr. z. 1783: Lasst diesen Händedruck die Wunde heilen.
z. 2097 f: Weggeworfen hab ich Schwert und Schild.
Zu deinen Füssen sink ich wehrlos, flehend hin.
Tell v. 3288: So reich ich diesem Jüngling meine Rechte!
Dem. v. 1237: Du heiliger Grenzpfeiler, den ich fasse.

II. Der Sprechende erlässt eine Aufforderung, deren Erfüllung vorauszusetzen ist oder durch die folgenden Worte, z. B. ein „Gut", bestätigt wird:

Fiesko II, 9: So rize mir hurtig mit deinem Dolche den Arm auf, bis Blut darnach läuft — Ich werde thun, als hätt' ich dich erst frisch auf der That ergriffen. Gut.
II, 17: Ziehen Sie jenen Vorhang auf. Diesen lassen Sie fallen. Gut.

Eine hinweisende Bewegung des Redenden gehört meist zur Aufforderung, ja diese kann überhaupt korrespondierende Bewegungen verlangen, von denen der Redende selbst bereits sein Teil erfüllt:

W. T. 1103 f.: Buttler. Nicht ungestraft sollt ihr mich höhnen. Zieht.
Octavio. Steckt ein.

Hier ist in der Antwort die Ablehnung enthalten; manchmal auch wird zu dem Befehl nur angesetzt:

Räub. II, 3: Schafft ihn aus meinen Augen,

oder es wird der Aufforderung überhaupt nicht entsprochen:

Jgfr. z. 4702: Lasst sie den Arm aufstreifen, seht die Punkte, Womit die Hölle sie gezeichnet hat!

III. Der Sprechende beobachtet die Bewegungen andrer Personen[1]) und redet sie daraufhin an, oft in imperativischer

Form. Vor allem Klingers aufgedonnerte, aber innerlich kalte Rhetorik strömt in langen Partien aus, in denen der Gegenüberstehende die arbeitenden Gesichtszüge des Mitspielenden analysiert:

Zwillinge I, 4: Alter Guelfo. Es kocht was in ihm! Sieh den Drachenblick! . . . . Ich muss sehen, wie sich Leidenschaften bei meinen Kindern zeichnen. Was beisst er die Zähne? was zieht er die Faust zusammen? was wölkt sich die Stirne? So steht man vorm Feinde? Mann, dein Gesicht gefällt mir nicht.

Neue Arria I, 2: Ha Julio! auf! dein Genius auf! Gluth in deinen Augen! was drehst du die Achsel? will deine Seele heraus?

. . . . Narr! lass mich was göttliches auf deiner Stirn sehn, dass sich mein Geist vor dir neige! Bey der Grösse des Menschen! das war ein Blick, der eine Welt zerschlüge!

Schillers Gebrauch in den Jugendstücken erinnert an dieses Vorbild:

Räub. III, 1: Knirsche nur mit den Zähnen — speye Feuer und Mord aus den Augen.

IV, 11 (Trsp.): Wild rollen deine Augen — Bleich wie Schnee deine Lippen!

Fiesko V, 12: schielt nicht so geisterbleich auf dieses Spiel der Natur.

Kab. II, 5: Blick weg! deine Lippen beben. Dein Auge rollt fürchterlich.

Die späteren Stücke bleiben fern von Übertreibung und bedienen sich statt des positiven Imperativs nur noch der Bitte, eine Bewegung einzustellen:

---

[1]) Diderot (Theater II, 386) hatte dies dem Dramatiker empfohlen: „Wenn dem Dichter diese eingebildeten Physiognomieen gleich zu Anfange nützlich seyn können: wie viele Vortheile wird er nicht vollends aus den geschwinden und überhingehenden Eindrücken ziehen können, nach welchen sich diese Physiognomieen in dem Verlauffe des ganzen Stückes, ja auch oft in dem Verlauffe einer einzigen Scene, abändern? — Du entfärbst dich — Du zitterst — Du hintergehst mich. Spricht man im gemeinen Leben mit jemand, so merkt man genau auf ihn, und sucht aus seinen Augen, aus seinen Bewegungen, aus seinen Zügen, aus seiner Stimme, was in dem Innersten seines Herzens vorgehet, zu errathen. Aber selten geschiehet das auf dem Theater. Und warum? Ohne Zweifel, weil wir noch weit von der Wahrheit entfernt sind."

W. T. 740: Nein! wende nicht dein Angesicht zu mir.
2055 f.: Nein, Base Terzky! Seht mich nicht erwartend,
Nicht hoffend an!
2386: O wende deine Augen
Nicht von mir weg.

Natürlich kann sich diese Beobachtung auch auf dritte Personen beziehen:

Fiesko IV, 6: Ich habe dort auf dem linken Flügel Gesichter bleich werden und Kniee schlottern gesehen.
Jgfr. 4904: Sie schlägt die Augen auf und lebt;

ja es kann sogar eine Handlung, die sich schon in einem früheren Auftritte vor unsern Augen abspielte, durch die nachträgliche Erzählung eines Beobachters bestimmt werden (Carlos v. 2623 ff., 4663 ff., Picc. 1526 ff.).

Diese dritte Form der indirekten Anweisung ist die gegebene für alle unwillkürlichen Ausdruckserscheinungen, die gar nicht in der Macht des Schauspielers stehen, z. B. Erröten und Erbleichen, und deren Sichtbarwerden dem Publikum nur durch die Worte der Mitspieler und durch ergänzende Ausdrucksbewegungen suggeriert werden kann. Diese subjektive Beobachtung der Mitspielenden braucht aber nicht einmal richtig zu sein, zumal dann, wenn sie von Misstrauen eingegeben ist, z. B. wenn Franz Moor sich einbildet, Daniels böses Gewissen zu erkennen:

Sieh mir fest ins Auge! Wie deine Knie schlottern! Wie du zitterst!

oder wenn im Fiesko (I, 1) die eifersüchtige Leonore Bellas Verlegenheit zu bemerken glaubt:

Du entfärbst dich.

In solchen Fällen hört der Begriff der Bühnenanweisung auf; dasselbe gilt von den Beispielen, wo der Sprechende, um anschaulicher zu werden, seine Beobachtung zu einem Vergleich zuspitzt. Es war eine besondere Mode namentlich bei den polternden Vätern des bürgerlichen Trauerspiels, sich in drastischen Vergleichen zu überbieten, wobei es gar nicht mehr auf die beschriebene Stellung ankam, sondern lediglich auf Origi-

nalität des Ausdrucks.[1]) H. L. Wagners Figuren z. B. sind förmlich auf der Jagd nach grotesken Bildern von gesuchter Ursprünglichkeit:

Reue nach der That IV: sitzt er nicht da, als wenn er unserm Herr Gott den Essig ausgesoffen hätte.
— — warum der Kerl so da sass, als hätt er Teufelsdreck gefressen.

Kindermörderin II: sitzt er nicht da und macht ein Gesicht wie eine Kreuzspinne.

IV: Wie das wieder da steht, als wenn ihm Gott nicht gnädig wär.

Schiller, der solche Bilder der Phantasie seiner jugendlichen Helden entspringen lässt, überbietet Wagner an Frische und Kühnheit:

Räub. II, 3: Pater. O Pharao! Pharao!
Moor. Hört ihrs wohl? Habt ihr den Seufzer bemerkt? Steht er nicht da, als wollte er Feuer vom Himmel auf die Rotte Korah herunter beten, richtet mit einem Achselzucken, verdammt mit einem christlichen Ach! —

Kab. IV, 3: Wie er da steht der Schmerzenssohn! — Da steht, dem sechsten Schöpfungstag zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte!

Auch für ihre eigene Stellung suchen Schillers Figuren gern nach einem Vergleich:

Räub. IV, 2: Steh ich nicht hier wie ein Gerichteter vor dem tödlichen Block?

W. T. 1792: Da steh ich, ein entlaubter Stamm!

Für die Haltung, die der Schauspieler dabei einzunehmen hat, ergibt sich aus diesen Worten so gut wie nichts.

Überhaupt ist bei den indirekten Anweisungen, denen die Präzision und die Objektivität der direkten fehlt, häufig die

---

[1]) Wie gewaltsam und schwerfällig solche Vergleiche an den Haaren herbeigezogen wurden, zeigen zwei Beispiele aus den Ritterdramen J. Maiers:

Sturm v. Boxberg III, 13: Da steh' ich starr vor Verwunderung, wie der steinerne Atzmann in der Mitte des Chores, der das Psalterbuch dem Sänger vorhält, und nicht weis warum.

Fust v. Stromberg V, 8: aber izt stehest du da, und verzerrest das Gesicht dabei, wie ein vermummter Teufel, dem die Wahrheit auf die Klauen getreten hat.

Frage zu stellen, wie weit sie bildlich gemeint sind. Zu welchen Missverständnissen die Schillersche Sprache hierin Anlass geben kann, ist bereits bei Gelegenheit der Requisiten [1]) erwähnt. Gräfin Terzky z. B. wird keinen Schlüsselbund überreichen, obwohl sie sagt:

ich schloss es ab
Und liefre hier die Schlüssel aus.

Wenn vielleicht auch die Worte des Dunois (Jgfr. 4104):

Hier werf ich meinen Ritterhandschuh hin

nur als eine Formel aufzufassen sind, so könnte man ebensogut dasselbe bei den Worten des Chores in der Braut von Messina (v. 258) annehmen:

Knieend verehr ich dein herrliches Haupt.

An dieser Stelle aber wird man durch das Hamburger Bühnenmanuskript des Stückes berichtigt, das beim Auftreten Isabellas und ihrer Söhne direkt vorschreibt:

(Die Ritter lassen sich auf ein Knie nieder.)

Die indirekte Anweisung wird also durch eine direkte bestätigt; ebenso gut kann sie auch verneint werden:

Räub. IV, 5: Glaubt ihr, ich werde zittern? Geister meiner Erwürgten! ich werde nicht zittern. (Heftig zitternd.)

In einem solchen Falle, wo die eine der anderen widerspricht, ist die doppelte Vorschrift nicht überflüssig; meistens aber — namentlich in den Jugendstücken — tritt sie als entbehrliche Häufung auf:

Fiesko I, 12: Kalkagno (knieet nieder). Hier kniet noch ein Genueser, und legt seinen furchtbaren Stahl zu den Füssen der Unschuld.

V, 12: Und in mir wirft sich (indem er niederfällt) der grosse und kleine Rath der Republik knieend vor seinen Herrn.

Goethe hat es gerade in seinen späteren Werken manchmal für notwendig gehalten, auf die latenten Vorschriften direkt mit dem Finger zu zeigen, z. B. in der Pandora 470 b:

Epimetheus hat Epimeleia'n aufgehoben, führt sie tröstend umher, dass ihre Stellungen zu Phileros Worten passen.

Allerdings ist Pandora Fragment, und aus demselben Grunde

[1]) Vgl. oben S. 287.

bleiben auch einige Anweisungen im zweiten Teil des Faust noch im Stil der Paralipomena stecken:

9181 b. (Alles vom Chor Ausgesprochene geschieht nach und nach.)
9695 a. Euphorion in dem oben beschriebenen Kostüm
10757 b. (Es geschieht wie vorgeschrieben.)

Noch überflüssiger erscheinen die bestätigenden direkten Anweisungen bei Kleist[1]) in der Entkleidungsszene der Familie Schroffenstein:

2479 ff. So nehm' ich dir den Hut vom Haupte, (Er thut's.) störe
Der Locken steife Ordnung, (Er thut's.) drücke kühn
Das Tuch hinweg, (Er thut's).

Schiller dagegen hat in den späteren Stücken solche Tautologien gespart. Am Don Carlos können wir mit dieser Beobachtung beginnen; die Vorschriften in der Thalia:

330 (dem Prinzen um den Hals fallend)
1346 (seinen Arm um Rodrigo's Hals schlingend)

sind schon seit dem Druck von 1787 getilgt, weil sie in den zugehörigen Versen (jetzt 131 ff., 1013) enthalten sind.

Ähnlich ist in Wallensteins Tod bei den Versen:

1954 f. Ihr seyd gerührt — ich seh den edeln Zorn
Aus euren kriegerischen Augen blitzen.

die überflüssige Angabe:

(Die Kürassiere gerathen in Bewegung)

aus dem Manuskript gestrichen.

Und im „Neffen als Onkel" (Goed. XIV, S. 132, 20) sehen wir die in der französischen Vorlage enthaltene Anweisung „riant", die im Bühnenmanuskript mitübersetzt ist, im Druck beseitigt, weil die folgende Entgegnung: „Worüber lachst du?" sie hinreichend zum Ausdruck bringt.

---

4. Die äussere Bewegung. Sterben.

Mit „Bewegung" übersetzte Lessing das Wort „geste" in Riccobonis „Art du Théâtre". Wie später Goethe, als er Wolff und Grüner in die Lehre nahm, gesagt haben soll: „Mit dem Gehen wollen wir anfangen"[2]), so hatte bereits Riccoboni

[1]) Vgl. auch Penthesilea 3018 ff.
[2]) v. Biedermann, Goethes Gespräche I, 247.

mit diesen allgemeinsten Vorschriften sein System eröffnet und sich gegen einen etwaigen Vorwurf verteidigt: „Wenn Sie aber überlegen, dass man, wenn man auf der Bühne erscheint, sich eher zeigt, als man redt, so werden Sie zugestehen, dass das Tragen das erste ist, wovon man sich unterrichten muss."

Die deutschen Wandertruppen hatten in solchen Äusserlichkeiten das eigentliche Wesen ihrer Kunst gesehen; das Auftreten der Personen, ihre Einreihung in den Halbzirkel der Mitspielenden, die Zepte[illegible]ktionen der Könige und die Ehrenbezeugungen, womit die [illegible]ände unterschieden wurden — das alles führte man mit Steif[illegible]it aus nach festen Regeln, in die der Balletmeister den Anfänger einweihte.[1]) Auch Ekhof, der aus der Schönemannschen Schule hervorgegangen war, legte noch auf solche Dinge Wert; so soll er einmal zwei jungen Granden den Gruss vor dem K[illegible]igsthron beigebracht haben[2]). Dass diese Bemühung als ein [illegible]uriosum erwähnt wird, zeigt, wie in der folgenden naturalis[illegible]chen Zeit sich der repräsentative Stil der Staatsaktionen v[illegible]oren hat. Auch in Mannheim scheint man darin achtlos [illegible]wesen zu sein; wenigstens nötigten die bisherigen Erfah[illegible]gen Schiller, beim Don Carlos an Schröder in Hamburg die bes[illegible]ndere Bitte zu richten: „Und Sie als König Philipp sind ge[illegible]en — auf das spanische Etikette — Ihrer Vasallen zu sen[illegible]n." [3])

Es ist vielleicht in Schillers [illegible]militärisch-höfischer Erziehung begründet[4]), dass er schon in seinen ersten Dramen viel mehr Wert auf die Etikette legt als andere zeitgenössische Dramatiker; wir brauchen nur einmal den aus dem „Don Carlos" erwachsenen „Roderico" Klingers, wo jede Spur eines Zeremoniells fehlt, mit diesem zu vergleichen. Beim Hamburger Bühnenmanuskript ist sogar ausdrücklich am Schluss des Personenverzeichnisses ausser dem altspanischen Kostüm „spanisches Ceremoniel" verlangt. Worin im einzelnen das nationale

---

[1]) Ifflands Almanach 1807 S. 143, 149 f. Brandes, Meine Lebensgeschichte I, 169. Devrient, Theat. Forsch. XI, S. 277.

[2]) Ifflands Almanach f. 1807, S. 256.)

[3]) 13. Juni 1787. Jonas I, 346.

[4]) Minor I, 217 Vgl. z. B. v. 575 b: „[illegible]

Königin erlaubt."

Kolorit der Bewegungen bestehe[1]), hat Schiller freilich nicht vorgeschrieben; auch kann man von keinen besonderen Vorstudien für diesen Zweck sprechen, während sich solche beim Tell und Demetrius[2]) beobachten lassen.

Wenn in der naturalistischen Periode die angelernte Grazie zum Gespött geworden war, so wurde unter Goethes Weimarer Direktion der Tanzmeister wieder in sein Recht eingesetzt.

Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze,

das war es, was auch Schiller an dem strengen Stil der französischen Schauspielkunst zu rühmen wusste.[3]) Goethe nun hat in seinen „Regeln für Schauspieler" geradezu mit den Begriffen der Tanzkunst operiert: „Eine schöne nachdenkende Stellung z. B. für einen jungen Mann ist diese: wenn ich, die Brust und den ganzen Körper gerade herausgekehrt, in der vierten Tanzstellung verbleibe, meinen Kopf etwas auf die Seite neige, mit den Augen auf die Erde starre und beide Arme hängen lasse."[4]) Ebenso erinnert die Vorschrift für das Auftreten an die Führung des Schritttanzes, der in schrägen Linien anmutige Figuren und Bewegungen entwickelt: „Wer zu einem Monolog aus der hintern Coulisse auf das Theater tritt, thut wohl, wenn er sich in der Diagonale bewegt, so dass er an der entgegengesetzten Seite des Prosceniums anlangt; wie denn überhaupt die Diagonalbewegungen sehr reizend sind."

---

[1]) In Turandot hat er von Gozzi her eine besondere Art des Grusses übernommen, die wohl als chinesich gelten mochte: „die Hand auf der Stirn."

[2]) Gerade die ganz fremden russischen Gebräuche veranlassten auch andere Dramatiker, besondere Vorschriften an die Schauspieler zu richten, z. B. Babo in den „Strelitzen". Oder Kotzebue, in dessen „Graf Benjowsky" (II, 5) es heisst: „Die Schauspielerin hüte sich, einen Knix zu machen. Die russischen Damen grüssen, indem sie sich mit dem halben Leibe vorwärtsbeugen.

[3]) Vgl. Goed. X, 84.

[4]) W. A. I, Bd. 40 S. 167. Welche Folgen diese Vorliebe des Theaterleiters hatte, sehen wir aus einem Brief des Herzogs Karl August nach der Aufführung von „Mahomet": „sage Vohsen, dass er noch lebhafter wie gestern sey, nicht immer auf einem Flecke stehen bleibe, mehr gehe und hauptsächlich seine Füsse durch alle fünf Positionen öfter abwechseln lasse, aus der vierten bringt er sie gar nicht heraus." (Briefw. I, 260.)

Diese Prinzipien finden auch in den Bühnenanweisungen gelegentlich Ausdruck, z. B. in der Theaterbearbeitung des „Götz von Berlichingen“ V, 9:

(Zwey kommen aus den letzten Coulissen, gehen in der Diagonale, und begegnen sich in der Mitte des Theaters.)

Schiller hat eine ähnlich genaue Vorschrift nur beim Auftreten der beiden Halbchöre in der „Braut von Messina“ gemacht: „von zwei entgegengesetzten Seiten, der eine aus der Tiefe, der andere aus dem Vordergrund“; im Hamburger Manuskript kommt sogar der eine „rechts und aus der vordern Coulisse“, der andere „links und aus der hintersten Coulisse.“

Diese regiebuchmässige Form fehlt im allgemeinen in den Buchausgaben; der Leser soll, statt dass seine Phantasie zur genauen Vorstellung des theatralischen Arrangements gezwungen wird, das poetische Werk ohne jeden Gedanken an den Bühnenmechanismus geniessen. So konkrete Theaterworte[1]) wie Kulisse kommen sogar in den Theatermanuskripten Schillers selten vor; es bleiben statt dessen die imaginären Begriffe der poetischen Vorstellung, die bei der Aufführung symbolisiert werden. Beim Auftreten heisst es nicht einmal „vom Hintergrunde“ oder „von der Seite“, sondern „vom Thomasthor“, „vom Hafen“, „aus dem Schloss“, „aus einem Kabinet“, „kommt aus dem Seitenzimmer“.

Wenn das „woher“ nicht gesagt wird, so genügen die einfachen Bezeichnungen „kommt“, „tritt auf“, „tritt ein“, „erscheint“, zwischen denen ein Unterschied kaum zu machen ist; auffällig ist z. B., dass „tritt ein“ nicht nur bei Innenräumen, sondern auch einmal in einer Waldgegend (Tell III, 2) gebraucht wird. Eher besteht ein Unterschied zwischen „entfernt sich“ und dem entschiedeneren „geht ab“; wenn es z. B. im Tell III, 1 heisst: „(Knaben entfernen sich)“, so bleiben die Kinder offenbar auf der Bühne und begeben sich bloss wieder nach dem Hintergrund, wo sie im Anfang des Aktes spielten. Ebenso bedeutet „geht“ noch nicht so viel wie „geht ab“, vgl. Jgfr. z. 2500.

---

[1]) Vgl. oben S. 334. Anm. 3.

Die Monotonie wird unterbrochen durch Zusätze, die die Stimmung des Auftretenden oder Abgehenden zum Ausdruck bringen, z. B. „kommt ängstlich", „düster hereintretend", „tritt schüchtern herein", „geht traurig ab", „zornig ab"; unter Umständen erfordert der Affekt sogar eine gesteigerte Bewegung: „hüpft frohlockend herein", „fliehen zerstört auf die Bühne", „athemlos hereinstürzend", „hüpft hinaus", „taumeln hinaus", „stürzt hinaus". Beim Auftreten fehlt auch manchmal das Zeitwort ganz: „eilig", „in Eile", „in vollem Lauf"; ja wo auf die Art des Auftretens nichts ankommt, genügt der blosse Name der Person in der Überschrift des neuen Auftritts — so namentlich in den späteren Stücken. Die Einteilung ist freilich nicht immer konsequent; es wird durchaus nicht jeder hinzukommenden Nebenperson zu Liebe ein neuer Auftritt begonnen; umgekehrt geschieht dies bei Personen, die schon vorher auf der Bühne waren, aber nunmehr erst in den Vordergrund treten und am Gespräch teilnehmen, z. B. Picc. IV, 5. 6; Jgfr. IV, 11.

Früher, da die Schauspielkunst von dem Begriffe der Wohlanständigkeit beherrscht wurde, durften die Darsteller nicht eher anfangen zu sprechen, als bis sie auf die Vorderbühne getreten waren und eine feste Stellung zwischen den Mitspielenden dem Publikum gegenüber eingenommen hatten.

In Schillers Zeit bestand dieser Zwang nicht mehr; ein Zeugnis sind seine eigenen Dramen, in denen die Personen mit einer gewissen Vorliebe bereits im Gespräch auftreten[1]) und während der ersten Worte dem Vordergrunde zustreben; freilich kommt es auch vor, dass der Dialog erst auf der Vorderbühne beginnt, z. B. wenn Johanna (Jgfr. III,9) den schwarzen Ritter verfolgt „bis auf die vordere Bühne, wo er stille steht und sie erwartet." Oder im letzten Auftritt desselben Stückes, wo sich die Personen der Verwandlung wegen[2]) auf der Hinterbühne befinden müssen: Johanna liegt, obwohl dies eine dankbarere Gruppe gegeben hätte, nicht verwundet am Boden,

---

[1]) Fiesko I, 2. IV, 4. 12. Kab. II, 4. 5. 6. W. T. III, 4. M. St. IV, 2. Tell I, 1 v. 67. I, 2. V, 1 v. 2938. Im Manuskript von W. T. II, 1 kommen Wallenstein und Octavio im Gespräch vorwärts.

[2]) Vgl. oben S. 169.

sondern in den Armen des Herzogs und des Königs. Diese treten mit ihr langsam vorwärts.

Bei Monologen schreitet der Sprechende regelmässig bis zum Vordergrunde vor, ehe er beginnt[1]); bei personenreichen Szenen besteht wiederum dieselbe Notwendigkeit, z. B. im vierten Aufzug der Piccolomini oder vor dem Dom zu Rheims in der Jungfrau von Orleans; die Gruppen wechseln in der Besetzung des Vordergrundes, und die am Gespräch Unbeteiligten ziehen sich jedesmal nach hinten zurück. (W. T. 1426—1460; Jgfr. 3805—3867; Tell 1480—1538).

Es ist nicht etwa die Rücksicht auf den Souffleurkasten, sondern es handelt sich ausser um akustische Gründe bei diesem Vorschieben der Sprechenden hauptsächlich darum, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sie zu lenken. Sogar wenn eine Person während einer wichtigen Pause des inneren Kampfes die Blicke auf sich ziehen soll, wird sie im Vordergrunde isoliert, z. B. Max Piccolomini in Wallensteins Tod II,1:

Wallenstein. Ich will Dir Zeit vergönnen, Dich zu fassen.
(Er steht auf, geht nach hinten. Max steht lange unbeweglich, in den heftigsten Schmerz versetzt, wie er eine Bewegung macht, kommt Wallenstein zurück und stellt sich vor ihn.)

In anderer Weise zogen sich in den Jugendstücken einzelne Personen in den Hintergrund zurück:

Kab. II,4: Lady hat sich unterdess bis an das äusserste Ende des Zimmers zurückgezogen, und hält das Gesicht mit beiden Händen bedeckt. Er folgt ihr dahin.

III,4: Louise hat sich im Hintergrund des Zimmers niedergesetzt, und hält das Gesicht mit beiden Händen bedeckt.

V,7: Ferdinand wendet sich, sobald sie das Glas an den Mund setzt, mit einer plötzlichen Erblassung weg, und eilt nach dem hintersten Winkel des Zimmers.

In diesen Fällen handelt es sich jedesmal um die im Augenblick wichtigere der beiden Personen, die sich keineswegs der Aufmerksamkeit des Publikums entziehen soll; das Zurückweichen ist keine äussere Bewegung, sondern der Ausdruck des Schauderns.

[1]) Z. B. Kab. III,5: „Sie bleibt noch eine Zeit lang ohne Bewegung und stumm in dem Sessel liegen, endlich steht sie auf, kommt vorwärts, und sieht furchtsam herum."

Weiter unten wird von solchen Äusserungen des Affektes die in gegenseitiger Annäherung und Entfernung der Spielenden bestehen, die Rede sein. Hier soll nur kurz erwähnt werden, mit welcher Präzision in den Jugendstücken diese Bewegungen manchmal bezeichnet sind, z. B. das Zurückweichen des Erstaunens:

Fiesko I,8: einen Schritt zurük
II,9: sechs Schritte zurük
IV,12: weicht drei Schritte zurük
Kab. II,6: weicht einige Schritte zurüke.

Die genauen Zahlenangaben, die beim ersten Blick an die abgemessenen Schritte der Goethischen Regie denken lassen, sind natürlich keineswegs als Bühnenvorschriften aufzufassen; es ist Erzählungsform; die sechs Schritte sind sogar eine Übertreibung, die in wörtlicher Ausführung nur komisch wirken könnte.[1])

Wie das Gehen kann auch das Sichsetzen das Kennzeichen einer Gemütsbewegung sein und der inneren Unruhe, der Wut, dem Schrecken, der Verzweiflung Ausdruck verleihen:

Räub. I,2: wirft sich wild in einen Sessel
Fiesko I,10: hält beide Hände vors Gesicht, und wankt in den Sopha
Kab. II,2: fällt mit Entsetzen in den Sopha

Es kommt aber auch vor, dass das Sichsetzen als mechanische Handlung vorgeschrieben wird, nur um nachher das Aufspringen als Ausdrucksbewegung zu ermöglichen. Verrina z. B. (Fiesko I,11) nötigt Kalkagno und Sacco zum Sitzen, als er ihnen die Schandtat Gianettinos offenbaren will; auf diese Weise wird der Ausdruck der Bestürzung vorbereitet, mit dem beide auffahren und die Sessel zurückwerfen.

Manchmal wird nur diese zweite Vorschrift, die als Ausdrucksbewegung wichtig ist, gegeben, während die erste, ihre notwendige Voraussetzung, wegbleibt; z. B. im Don Carlos v. 2283 heisst es „mit Heftigkeit aufstehend", ohne dass vorher vom Sitzen die Rede ist[2]); ebenso fehlt im Wallenstein einmal das

---

[1]) Iffland, Almanach f. d. Theater 1809 S. 67.

[2]) Hier scheint diese Vorschrift von Anfang an gefehlt zu haben; an einer ähnlichen Stelle (v. 3134: „bleibt in seiner vorigen Stellung sitzen") ist die ursprünglich vorausgehende Vorschrift „setzt sich wieder" durch nachlässige Kürzung weggefallen.

Niedersitzen zwischen zwei Vorschriften des Aufstehens (W. T. 521 a, 617); umgekehrt bleibt im Fiesko (II,4) nach der Anweisung „setzt sich“ der Moment des Wiederaufstehens unbezeichnet.

Die Vorschriften über Sitzen oder Stehen sind namentlich am Anfange eines Aktes oder einer neuen Szene, wenn sich die Personen bereits auf der Bühne befinden, von Wichtigkeit; zuweilen stehen sie in Verbindung mit den näheren Dekorationsangaben, z. B. am Anfang von Kabale und Liebe[1]), wo Frau Millerin am Tisch sitzt und der Musikus eben vom Sessel aufsteht. Zu Beginn der „Räuber“ stehen beide Personen, denn erst nach einer Weile heisst es vom alten Moor „indem er sich niedersetzt“; umgekehrt wiederum spricht die Königin im vierten Aufzug des Don Carlos ihre ersten Worte „indem sie aufsteht“. In der klassizistischen Tragödie französischen Musters sind solche Angaben nicht häufig; wir wissen ja aus der Klage des Mylius, dass die Stühle auf dem Theater der Gottschedschen Zeit etwas Seltenes waren. Es wurde damit nur langsam besser[2]), weil beim offenen Szenenwechsel alle auf der Vorderbühne aufgestellten Gegenstände ein grosses Hindernis bedeuteten. Daraus erklärt sich auch, dass entsprechende Anforderungen in den Bühnenbearbeitungen wegfielen; im Don Carlos V, 9 heisst es bei Philipps Worten „Wär er mir also gestorben!“:

(Er setzt sich nieder, den Kopf auf den Arm gestützt),

bald danach (v. 5075):

König (steht auf).

Beide Anweisungen sind in sämtlichen Bühnenbearbeitungen entweder ganz gestrichen oder durch andere (im Hamburger Mskr.: „mit einigem Schmerz“) ersetzt.

Das realistische Konversationsstück konnte dagegen ohne allgemeines Sitzen nicht mehr auskommen; Schiller unterscheidet sich aber von anderen bürgerlichen Dramatikern auch in „Kabale und Liebe“ darin, dass er ungern alle Personen Platz nehmen

---

[1]) Vgl. oben S. 180.

[2]) Vgl. oben S. 176 f.

lässt.[1]) Bei seinem Besuch im Millerschen Hause bekommt Wurm in ziemlich unhöflicher Weise einen Stuhl angeboten; es heisst darauf:

(legt Hut und Stock weg, setzt sich).

Dass der Geiger und seine Frau dasselbe tun, ist nicht gesagt, und aus einer der folgenden Vorschriften:

(voll Zorn seine Frau vor den Hintern stossend)

geht wohl das Gegenteil hervor.

Als bei der Beratung Fiesko allen Verschworenen Plätze anbietet, lehnt Bourgognino ab und spaziert im Zimmer umher: „Ich size ungern, wenn ich ans Umreissen denke.“ Und da das Aufspringen und Umherlaufen eine der häufigsten und allgemeinsten Äusserungen jeder Erregung ist, so führt auch bei den sitzenden Personen die erste lebhaftere Wendung des Gesprächs stets einen Wechsel herbei, vergl. die grosse Szene zwischen Carlos und Prinzessin Eboli.

Mit Vorliebe bleibt auch von zwei Personen eine stehend. Bei königlichen Audienzen oder überhaupt dort, wo es sich um einen Standes- oder Altersunterschied handelt, scheint das selbstverständlich; unter Umständen aber ist eine besondere Absicht vorhanden, die stehenbleibende Person zu demütigen, z. B. wenn in „Kabale und Liebe“ die Lady vornehm-nachlässig auf das Sofa geworfen Luise Millerin empfängt.

Schauspielerisch kommt die sitzende Person weniger zur Geltung und damit hängt es wohl auch zusammen, dass sie niemals lange auf ihrem Platz verharrt.

Bei entscheidenden Höhepunkten befindet sich die Hauptperson immer im Stehen. Eine Ausnahme davon scheint W. T. II,2 zu bilden, wo Wallenstein dem Max seinen Abfall entdeckt: Wallenstein setzt sich dazu, während er Max stehen

[1]) Dagegen setzen sich im Wallenstein die Personen mehrmals in konventioneller Art. Überhaupt haben die beiden grossen Stücke der Trilogie hierin besonders viel Vorschriften, weil sie, wie Kabale und Liebe, ausschliesslich in Innenräumen spielen. Vgl. Picc. 1011 a. 1209 b. 1271 b. 1770 a. 2279 a, 2295 a. W. T. 234 a. 357 a. 386 a. 617. 691 a. 710 b. 1052 a. 1087 a. 1143 b. 1161 b. 1190 a. 1208 a. 1660 b. 2915 a. 2941 b. 3385 a. 3403 a.

lässt. Tatsächlich ist aber in diesem Moment Max der Spieler, dem die Aufmerksamkeit des Publikums zugewandt sein soll, denn alles kommt darauf an, wie er diese Enthüllung aufnimmt.

Das einzelne Wort, während dessen man aufsteht oder sich setzt, erhält natürlich durch diese Bewegung einen besonderen Nachdruck. Wenn wir nun auch die feinsten und kleinlichsten Nüancen realistischer Schauspielkunst in den Dialog der Schillerschen Stücke, namentlich der Versdramen, nicht hineintragen dürfen, so stehen doch auch dort die äusserlichsten Bewegungen immer in gewisser Beziehung zum gesprochenen Wort. Wenn sich Tell während seines grossen Monologes (IV,3) auf die Bank von Stein niederlässt, so ist das zunächst nur angeordnet, um dem Helden eine Abwechslung seiner Stellung zu gewähren[1]; aber es ist dazu gerade eine von weicherer Stimmung beherrschte Partie gewählt. Dass das Wort Lichtenbergs[2], man habe andere Gedanken im Liegen, andere im Stehen, auch auf dem Theater gelten müsse, hoben die dramaturgischen Schriftsteller jener Zeit gern hervor.

Die kleinen Spielnüancen, die sich aus irgend einer Nebenbeschäftigung ergeben, sind in den Bühnenanweisungen selten vorgezeichnet; immerhin lässt sich im Gegensatz zur vorausgehenden Zeit eine gewisse Neigung dafür im Sturm- und Drangdrama erkennen. Beim Maler Müller z. B. (Golo und Genovefa IV,2) wird Bernhard gerade barbiert, als die Nachricht von Genovefas Gefangenschaft eintrifft; bei Lenz im „Hofmeister“ (III,2) sind genau die Stellen bezeichnet, wo der Schulmeister seine Brille auf- und abzusetzen hat. Namentlich das Motiv des Trinkens ist seit dem Götz eingebürgert, ebenso wie das des Schachspiels[3]; auch das Klavier- und Lautenspiel wird nicht nur als Stimmungsfaktor verwendet, sondern zugleich als Gelegenheit, die Personen in einer bestimmten Situation zu zeigen.

---

[1]) Figaros Monolog im „tollen Tag“ (V, 3) ist durch solche Vorschriften mehrfach gegliedert.

[2]) Vermischte Schriften (Ausgabe v. 1844) I, 13.

[3]) In der Litteratur- und Theaterzeitung (1782 IV, S. 743) wurde das Schachspiel im Götz, Nathan, Otto v. Wittelsbach überflüssig gefunden.

Bei Schiller dienen dazu namentlich die Akt- oder Szenenanfänge: so sitzen Karl Moor lesend und Spiegelberg trinkend in der Schenke; Miller stellt gerade sein Instrument bei Seite (Kab. I), und die Lady (Kab. II,1), sitzt vor dem Flügel; ferner gehören hierher das Kaffeetrinken der Mutter Millerin und ihre andere, nur indirekt angedeutete Gewohnheit („Stell den vermaledeyten Kaffee ein und das Tobakschnupfen")[1]), die später weggefallenen Gärtnerarbeiten der Hofdamen in Aranjuez, die weiblichen Arbeiten im Wallenstein (W. T. III,1), endlich das Familienidyll in Tells Hause (III,1). Aber auch innerhalb der Akte findet sich Gelegenheit zu solchen Episoden, wie das Zurechtstellen von Romanos Gemälde (Fiesko II,17), die Beschäftigung Fieskos mit Julias Toilette (III,10), oder das Niedersitzen des korpulenten Tiefenbach: „Vergebt ihr Herrn, das Stehen wird mir sauer."

Schon bei den ersten Aufführungen pflegten dazu von Seite der Schauspieler eine Menge Züge hinzugefügt zu werden. Iffland gestaltete die Rolle des Franz Moor ganz um, und wenn Dalberg bei einer späteren Räuberaufführung tadelte, dass Franz im fünften Akt nach Geistern hasche[2]), so stammt diese

[1]) Das Schnupfen findet sich gleichzeitig in Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" direkt vorgeschrieben: „geht heftig umher und braucht ohne sein Wissen viel Tobak."

[2]) Koffka 349 ff. Martersteig 196 f. 437. Minor II, 189. Iffland scheint diesen Zug trotz Dalbergs Tadel beibehalten zu haben; Böttiger hat ihn beim Weimarer Gastspiel noch beobachtet (Entwickl. des Iffland. Spiels S. 310); in Ifflands Almanach 1807 S. 74 ist er erklärt: „Er glaubt jemand hinter sich, hält unwillkührlich Arm und Hand nach der entgegengesetzten Seite, wohin auch die festgewurzelten Schritte gerichtet scheinen. . . . . . Von Ungefähr berührt die angstvoll ausgestreckte Hand sein eigenes Gewand — so entsteht plötzlich der Gedanke, wohin von der Gefahr ab die ganze Gestalt als zum sichern Port sich gewendet hatte — Geister nahen — er verhüllt das Haupt und stürzt mit einem Schrei davon."

In seiner kleinlichen Motivierung widerspricht dieser Zug nicht der oben (S. 219) ausgesprochenen Charakteristik.

Erinnert sei übrigens an den ähnlichen Effekt, den Goethe in Leipzig an Caroline Schulze in der Rolle der Julia bewunderte (Denkwürdigkeiten der Car. Schulze-Kummerfeld hsg. v. Uhde, Riehls Hist. Taschenb. 1873 S. 409). Auch dieser Zug wurde traditionell und z. B. durch eine Münchener Schauspielerin 1778 nachgeahmt (Lewalds Allg. Theaterrevue 1835, S. 417).

Zutat sicherlich nicht von Schiller, sondern von dem Schauspieler. Iffland scheint sie auch für sich allein behalten zu haben, während andere Züge Nachahmung fanden und fester mit der Rolle verwuchsen als manche Anweisung des Dichters. So soll z. B. in der Rolle des Wurm bereits Ochsenheimer[1]) das später stereotyp gewordene Spiel in der Diktierszene eingeführt haben: das Abfasern des Rockes, das Aufziehen der Uhr u. s. w.

Es war die Zeit der aufkommenden Gastspielreisen, und jeder Virtuose war auf der Jagd nach besonderen Mätzchen, mit denen er die Konkurrenten überbot[2]); diese Erfindungen wurden nicht nur von einer Schar mittelmässiger Nachahmer weiter kolportiert, sondern auch in den Theaterkalendern und dramaturgischen Schriften gesammelt. Man konnte sich mit der gefährlichen Wertschätzung solcher Züge auf den Vorgang Lessings berufen, der das zuckende Kleiderzupfen[3]) an Madame Hensels sterbender Miss Sara der Anerkennung gewürdigt hatte. Um dies Lob wurde die Schauspielerin beneidet; die ehrgeizige Caroline Schulze[4]) nahm die Priorität für sich in Anspruch; andere überboten sogar den grausigen Effekt. So soll z. B. in Wien[5]) eine Luise Millerin, um die Wirkung des Giftes zu veranschaulichen, hörbar mit den Zähnen geklappert haben, während ein Berliner Talbot mit grässlichem Naturalismus den Kinnbackenkrampf des Sterbenden nachahmte[6]).

---

[1]) Ein Bild Ochsenheimers als Wurm ist in Bellermanns Schiller (Dichter und Darsteller VII S. 73) wiedergegeben.

[2]) Wir hören z. B., dass Fr. L. Schröder durch eine kleine Nüance in Wien den Sieg über Brockmanns Lear davontrug (Litzmann, Schröder II, 247).

[3]) Hamb. Dram. 13. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 239. Eine tragische Ironie des Schauspielerlebens sei hier erwähnt, nämlich die Beschreibung von Schröders Tod, die Fr. L. Schmidt (Dramaturg. Aphorismen II, 177) gibt: „Das Zupfen mit den Fingern auf dem Betttuch, das Greifen in die Luft, welches die Umstehenden um so mehr erschütterte, da es dieselben Bewegungen waren, mit welchen er den Wahnsinn Lears so meisterhaft dargestellt hatte."

[4]) Denkwürdigk., hsg. v. Uhde, Riehls Histor. Taschenb. 1873 S. 398.

[5]) Horner, Beil. z. Allg. Zeit. 1897 No. 123 S. 6.

[6]) Devrient IV, 25. Ekhof schon, dem sonst französische Steifheit vorgeworfen wird, soll eine Sterbeszene ekelhaft naturalistisch dargestellt haben (Meyer, Schröder I, 190).

Der Mediziner Schiller hatte in „Kabale und Liebe“, vielleicht durch Lessing angeregt, die Versuchung zu solchen Ausschreitungen nahegelegt; in der „Jungfrau von Orleans“ war er aber weit davon entfernt. Der Weimarer Stil erhob den Anstand im Tode wieder zum Gesetz; Einsiedels[1]) Worte: „Die Mimik müsste bey einem theatralischen Tode den Poussiergriffel weglegen und dem weicheren Pinsel der Phantasie den letzten tragischen Zug übertragen,“ drücken etwas phrasenhaft verhüllt dasselbe aus, was Goethes Prinzip der symbolischen Darstellung bezweckte. Später ging Goethe in der Mässigung vielleicht weiter, als Schiller selbst zugegeben hätte, und musste sich dafür freche Bemerkungen in Reinholds Schmähschrift[2]) gefallen lassen: „Eine kleine Verzerrung des Gesichts, ohngefähr, als wenn Kinder ein Rhabarbertränkchen zu sich nehmen sollen, lässt sich nun einmal nicht gut verbieten, übrigens aber wird die höchste Ruhe empfohlen, alldieweil die Griechen ihr Gift wie unsre Damen Eis nehmen.“

Der Tod auf der Bühne gehört zu den wichtigsten Fragen in der dramaturgischen Gesetzgebung des achtzehnten Jahrhunderts. Wie in der ganzen Ästhetik, so galt besonders auf dem Theater der Begriff der Nachahmung als die Richtschnur; beim theatralischen Tod indessen musste die Befolgung dieses Prinzips zu greulichen Naturalismen führen, wie sie der gute Geschmack an den blutigen Staatsaktionen verdammte. Im regelmässigen Drama wurde deshalb Brauch, den gewaltsamen Todschlag hinter die Bühne zu verlegen. Als Voltaire[3]) sich erlaubte, Cäsars Ermordung auf offener Szene darzustellen, fragte er, warum nur gerade der Selbstmord dort gestattet sein solle, und dachte nicht an die Erklärung, dass der gefasste, freiwillige Tod weniger Anlass zu verzerrter Darstellung biete als die Qualen eines dahinblutenden Opfers, das von der Gewalttat überrascht wird. In Gottscheds Beiträgen ist noch der

[1]) Grundlagen z. e. Theorie d. Schauspielkunst S. 10. Jean Pauls „Jubelsenior“ wiederholt diesen Satz wörtlich. Sämtl. Werke 1826 Bd. XX S. 58 ff.

[2]) Saat von Goethe gesät S. 22.

[3]) Discours sur la tragédie. Théâtre (Paris 1801) II, S. 17.

Rat gegeben, die Personen lieber nicht vor den Augen der Zuschauer sterben zu lassen; wenn es aber doch geschehe, dann solle man als Todesart die schnelle Erwürgung wählen.[1]) Diese Empfehlung beruht sicherlich auf demselben Grund, aus dem später die Vergiftung im ganzen Drama des achtzehnten Jahrhunderts die bevorzugte Todesart wurde: es floss kein Blut, und so war eine wirklichkeitsgetreue Darstellung auch ohne das verpönte Mittel der Blutblasen[2]) möglich.

Von dem Gesetz der Nachahmung vermochte man nicht loszukommen, und auch Joh. El. Schlegel blieb in der Form von ihm abhängig, wenn er empfahl, nur das solle der Schauspieler nachbilden, was bei dem schrecklichen Augenblick des Todes noch Süsses und Sanftes wahrzunehmen sei. In der Sache ist ja damit bereits etwas Ähnliches vorempfunden, wie später in dem Weimarer Begriff des Symbols zum Ausdruck kam.

Für das Verlegen des Todes hinter die Bühne wurde auf die Vorbilder des antiken Dramas[3]) verwiesen, doch fehlte oft die lebendige Vorstellung und die Einsicht, dass damit dem Publikum nichts Grässliches erspart ist, sondern dass im Gegenteil der Mord, durch die Hilfeschreie des unsichtbaren Opfers versinnlicht, viel entsetzlicher wirkt, als wenn das Publikum Augenzeuge wäre.[4]) An die Art, wie Äschylus

---

[1]) Beitr. z. Crit. Hist. IV. 15. Stück (1736), 390 ff. Umgekehrt liess Schiller in der Othello-Bearbeitung von Joh. Heinr. Voss Desdemona nicht erwürgt werden, sondern durch Dolchstiche sterben.

[2]) Barth. Feind, Deutsche Gedichte Stade 1708 S. 107. D. L. D. 26, S. 103. Litt. u. Theat.-Zeit. 1779, III, S. 469 ff., 1780 I, S. 131. Martersteig S. 58, 74. Devrient II, 366. Auf dem grossen Hamburger Theater soll sich noch 1782 der Schauspieler Unzelmann einer Blutblase bedient haben.

[3]) Schiller wurde auf den Vergleich zwischen dem antiken Tod hinter der Bühne und dem Brauch des modernen Dramas bereits durch seinen Lehrer Nast geführt, doch war dieser weit entfernt, daraus Gesetze für den modernen Dramatiker herzuleiten (Minor I, 163). Dass der Mord hinter der Bühne viel schauerlicher wirke, hatte bereits Addison und später Home (Grunds. d. Kritik III, 274) bemerkt.

[4]) Vgl. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik (2. Aufl. 1813) I, 45 f.: „Auf der Bühne ist nicht der sichtbare Tod tragisch, sondern der Weg zu ihm. Fast kalt sieht man den Mordstoss; und dass diese Kälte nicht von der blossen Gemeinheit der sichtbaren Wirklichkeit entstehe, beweiset das

den Tod Agamemnons im gleichen Augenblick durch den Sehermund der Kassandra dem Zuschauer vermittelt, erinnert es, wenn Schiller die Hinrichtung der Maria Stuart im Reflex zeigt, in der Einwirkung auf das Gemüt Leicesters, der aus wenigen Geräuschen den ganzen Vorgang vor seiner hellseherisch erregten Phantasie erstehen lässt. Aber auch hier streift die Wirkung nahe an das Peinliche, und in Stuttgart musste nach der ersten Aufführung dieser Auftritt wegbleiben, weil der Herzog den Eindruck nicht zu ertragen vermochte.[1])

Trotzdem bei Hinrichtungen der Tod hinter der Bühne Regel bleiben musste, hat das Ritterdrama in Anknüpfung an die Staatsaktionen der Wandertruppen[2]) noch oft das Schaffott auf die Bühne gebracht; in Klingers „Konradin" sieht man auf der rechten Seite noch gerade die Stufen des Blutgerüstes ansteigen, wodurch das Publikum nur in Versuchung geführt werden kann, um die Ecke zu spähen. In der „Maria Stuart" von Spiess befindet sich auf der Bühne ein Podium, das die Königin betritt und auf dem ihr bereits die Augen verbunden werden[3]); die eigentliche Hinrichtung aber findet vor dem Volke auf einem Altan hinter der Bühne statt, wohin Maria durch die Mitteltür abgeführt wird:

(Eine traurige kleine Stille, man hört einen Schlag — und drey Schläge mit der Glocke).
(alles erschrickt aufs heftigste.)

Schiller, der die peinliche Schilderung der Zurüstungen (v. 3471—3478) nicht erspart, schont das Publikum, indem er es den grausamen Schlag nicht vernehmen lässt; wir erkennen nur aus Leicesters Zusammenbrechen, dass er ihn gehört hat, und

Lesen, wo sie wiederkommt. Hingegen das verdeckte Tödten gibt der Phantasie ihre Unendlichkeit zurück; ja daher ist, weil sie den Todesweg rückwärts macht, eine Leiche wenigstens tragischer als ein Tod."

[1]) Vgl. Schillers Briefwechsel mit Cotta, hsg. v. Vollmer S. 391.

[2]) Wo der Hanswurst noch mitspielte, war das kunstgerechte Köpfen sein Meisterstück (Brandes, Meine Lebensgeschichte II, 202 f.). Aber sogar in einem ernsten Stück wie dem „Kaufmann von London" wurde bei der Ilgnerschen Truppe Barnwell auf der Bühne gehängt. (Schütze, Hamb. Theatergesch. S. 93.) Brahm, Ritterdrama S. 117. Ann. d. Theaters 1794 Heft 13 S. 50.

[3]) Teichmanns Lit. Nachl. (Dingelstedt) S. 42.

hören aus einem dumpfen Getöse von Stimmen die Bestätigung der vollzogenen Tat. Schiller hat diesen Tod hinter der Bühne unendlich feiner zu behandeln gewusst als Spiess; allerdings war er auch nicht zu solcher Deutlichkeit gezwungen, weil sein Stück damit noch kein Ende hat.

Denn darin liegt ja gerade die Schwierigkeit des Todes hinter der Bühne, dass das Publikum Gewissheit erhalten muss von dem, was es nicht sieht. Nicht immer konnte dazu eine so zarte symbolische Andeutung gewählt werden, wie sie Goethe bei Clärchens Tode gefunden hat:

> „Eine Musik, Clärchens Tod bezeichnend, beginnt; die Lampe, welche Brackenburg auszulöschen vergessen, flammt noch einigemal auf, dann erlischt sie;

der gewisse Tod Egmonts z. B., zu dem die Schlussmusik — eine Siegessymphonie — in der Stimmung kontrastiert, wurde nicht zu zwingender Deutlichkeit gebracht für ein durch theatralische Brutalität abgestumpftes Publikum. Dessen Durchschnittsmeinung hören wir aus einer Rezension in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ [1]) heraus: „So ungeschickt es auch immer von Seiten des dramatischen Dichters wäre, seinen Helden durch einen ungefähren und unerwarteten Vorfall retten zu lassen, so ist es doch nur allzu natürlich, dass in dem Herzen des Zuschauers der Wunsch auch nach der unwahrscheinlichsten Rettung erwachen und nicht anders vernichtet werden könne, als dadurch, dass er wirklich erfährt, Egmont sei todt.“ Wenn in dieser Kritik noch ein Nachspiel verlangt wird, z. B. ein Auftritt von über das Theater eilenden Bürgern, die den Tod Egmonts beklagen, so war das ein beliebtes Mittel, Zweifel des Publikums zu befriedigen. Bereits die „Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda“ des Herrn von Haugwitz (1683) schliesst aus diesem Grunde mit einem Auftritt zwischen Elisabeth und Davison, worin die Königin die Vollstreckung des Urteils erfährt.[2])

---

[1]) Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen II, 69.

[2]) Schiller hat die entsprechenden Auftritte natürlich nicht aus diesem Grunde angefügt, sondern um der äusserlich triumphierenden Königin das Urteil zu sprechen. Das Gemeinsame mit Haugwitz (es liegt vor

Eine andere Methode war es, die Leiche zu zeigen; so pflegte man im siebzehnten Jahrhundert durch Aufziehen des hinteren Vorhanges nach vollzogener Enthauptung das Castrum doloris wieder zu eröffnen — vgl. Kormarts „Polyeuctus" (1669) und „Maria Stuart" (1672). Im achtzehnten Jahrhundert jedoch war man dem Erscheinen von Leichen auf der Bühne abhold (vgl. oben S. 171); in der „Litteratur- und Theaterzeitung" (1780) findet sich der unglaubliche Satz: „Clavigo würde sehr gewinnen, wenn die Leichenprozession wegfiel"; ebenso wurde im „Journal von und für Deutschland" (1784) getadelt, dass in Dyks „Essex" der Enthauptete im Sarg vorbeigetragen werde[1]); bei Schiller scheint dasselbe Motiv keinen Widerspruch mehr erfahren zu haben, auch konnte sich ja der Dichter auf die historische Tatsache, dass Wallenstein in seinen roten Fussteppich gehüllt fortgetragen wurde, berufen.

Wie wenig der angedeutete Schluss als poetische Gewissheit galt, davon war bereits oben[2]) die Rede. Dass man bei den „Räubern" eine unbefriedigende Lücke empfand, dafür ist nicht nur die Fortsetzung der Frau von Wallenrodt ein Beispiel, sondern auch der Dichter selbst, der bereit war, seinem

---

allem in der Verteilung des Schmuckes an die Kammerfrauen) beruht auf den Quellen; dass Schiller diesen Vorgänger gekannt habe, ist nicht anzunehmen; etwas anderes war es ja, wenn er beim Tell auf so alte und ältere Stücke zurückgriff, um sich mit der altschweizerischen Überlieferung bekannt zu machen (Roethe, Die dramat. Quellen des Schillerschen Tell, Festg. f. Hildebrand 1894).

[1]) Litt. u. Theaterztg. 1780 I, S. 131. 1783 III, S. 39 f., 182 ff. Auch im „Tell" von Veit Weber wird Gessler erst als Leiche auf die Bühne getragen, während Tell von der Bühne aus schiesst. Im Ritterdrama war das Vorübertragen von Leichen in Särgen ein beliebtes Motiv (Brahm, Ritterdrama S. 116).

[2]) Vgl. S. 153. In diesem Weiterdenken des Publikums ist es auch jedenfalls begründet, wenn am Szenenschluss die Personen meistens nach verschiedenen Seiten abgehen; das Publikum kann nur dann glauben, dass das Gespräch zu Ende sei. Bei dem oben (S. 51) erwähnten Wiener Zensor ging die Angst vor dem gefährlichen Weiterdenken so weit, dass er vorschrieb: „Die Zensur hat darauf zu sehen, dass nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten."

Helden nach zufälliger Rettung ein Weiterleben zu gestatten. Der Kleingläubigkeit des Publikums, das mit geschmackloser Romanphantasie weiterdichtete, hat Schiller beim Wallenstein mit dem Gedicht „Thekla. Eine Geisterstimme“ geantwortet; beim Don Carlos[1]) dagegen hatte er es für notwendig gehalten, Gewissheit zu schaffen und den Helden auf der Bühne durch Selbstmord enden zu lassen. Er hatte dafür Körners[2]) Beifall geerntet: „Carlos Tod, glaub' ich übrigens, ist immer theatralischer, als seine Uebergebung“; allerdings konnte, da die Zensur das Auftreten des Grossinquisitors verbot, der echte Schluss nicht recht zur Geltung kommen.

Aus einem anderen Grunde ist in der Leipziger Bearbeitung des Fiesko der Tod des Helden verändert; das Ertrinken ist für den Schauspieler eine allzu undankbare Todesart, und wohl aus diesem Grunde, kaum deshalb weil Verrina die Oberhand behält, soll Reinecke sich geweigert haben, in dieser Rölle zu sterben[3]); mit der Änderung, wonach Fiesko ihn erdolcht, wird er eher zufrieden gewesen sein. Auch mit Amaliens Tod in den „Räubern“ war man von Theaterseite aus nicht einverstanden, ohne dass der Grund ersichtlich wäre, warum Dalberg sie zur Zeit des Landfriedens lieber erschiessen als erstechen lassen wollte. Schillers Antwort: „Der Effekt muss erstaunlich seyn, und kömmt mir auch räubermässiger vor“, ist jedenfalls Ironie. Im Druck des Trauerspiels blieb denn auch

---

[1]) So in den Prosamanuskripten. Aber auch noch die Bearbeitung, die seit 1792 auf dem Weimarer Theater gespielt wurde (Burkhardt, Theat. Forsch. I, S. 134. Jonas III, 158, 164. Urlichs S. 118 f.), muss mit dem Selbstmord geschlossen haben; es ist das wenigstens aus dem Bericht Reinholds (Saat v. Goethe gesät S. 101) über das Leipziger Gastspiel von 1807 zu schliessen: „In der letzten Scene, wo Carlos sich den Dolch in die Brust stösst, ergriff Hr. Oels diesen verborgenen Dolch schon vor dem Anfange seiner Rede, schwang solchen sogar einigemal in die Höhe und erstach sich dann ganz pathetisch.“ In dieser verlorenen Bearbeitung trat auch der Prior auf, der in den anderen Theatermanuskripten fehlt. Obwohl Reinhold einmal Prosa zitiert, waren es sicherlich Verse, wie auch aus einem anderen Bericht (Morgenblatt 1807 Nr. 249, 250) hervorgeht.

[2]) Körner an Schiller 19. Febr. 1789. Vgl. oben S. 156.

[3]) Speidel u. Wittmann, Bilder aus d. Schillerzeit S. 84.

der Tod derselbe; im Mannheimer Manuskript ist er in Selbstmord umgewandelt.

Eine andere Verbesserung ist hier von Wichtigkeit; im Schauspiel heisst es einfach: „(Er ermordet sie)“ [1]; in der Bühnenbearbeitung dagegen sind der Sterbenden noch einige Worte in den Mund gelegt; ebenso beim alten Moor, der im Trauerspiel mitten in einer Rede Karls seinen Geist aufgab, während er im Trauerspiel mit den Worten: „Gott! Meine Kinder!“ verscheidet.

Diese Rücksichtnahme auf den Schauspieler, für den die brechende Stimme das deutlichste Mittel ist, den Tod zu markieren, war schon zu Gottscheds Zeiten zur Vorschrift erhoben worden. Mylius hatte verlangt, die Personen sollten leise sagen: „Ich sterbe“ — eine Regel, der in der Tat die meisten Stücke jener Zeit entsprechen. Auch Schiller hat weiterhin meist dafür gesorgt, dass der Tod als ein Verstummen kenntlich wird, so schon im Fiesko:

V, 3: Gianettino (bäumt sich krampfig in die Höh). Pest! Fiesko — (stirbt).
V, 11: Leonore fällt mit einem gebrochenen Laut.
V, 16: Fiesko (ruft aus den Wellen). Hilf Genua! Hilf! Hilf deinem Herzog!

Nur bei Talbot und Gessler bleibt der letzte Todeskampf wortlos, aber um den Sterbenden hat sich eine Gruppe gebildet, die die Aufmerksamkeit auf ihn lenkt und das Herannahen des Todes beobachtet; so wird im Tell indirekt der Moment des Verscheidens bezeichnet:

Sieh wie er bleich wird — Jetzt, jetzt tritt der Tod
Ihm an das Herz — die Augen sind gebrochen.

Aus der Beobachtung und Feststellung durch die Umstehenden ergibt sich der eingetretene Tod für das Publikum erst als Gewissheit; diesem Zweck entspricht z. B. auch das aus Shakespeare und dem „Julius von Tarent“ stammende

---

[1]) Ebenso bei Spiegelberg: „Er sticht ihn tod“, bei Franz Moor: „erdrosselt sich“, bei Schweizer: „schiesst sich vor die Stirn“, ohne dass die Sterbenden auch nur einen Ton zu reden bekommen.

Motiv, dass dem Toten noch eine Aufforderung ins Ohr gerufen wird, auf die er nicht mehr antwortet:

Räub. V, 1: Schweizer. . . . . . Gebt acht wie hurtig er auf die Beine springt? (rüttelt ihn.) Heh du! Es gibt einen Vater zu ermorden.
Grimm. Gib dir keine Müh. Er ist maustodt.

An einer anderen Stelle der „Räuber" wird diese Wirkung allerdings fälschlich erreicht, denn Amalias Schrei: „Tod! alles Tod!", mit dem in der Bühnenbearbeitung die ganze Szene schliesst, lässt auch das Publikum an den wirklichen Tod glauben. Dass das nachherige Wiederaufleben nun eine vollständige Überraschung bedeutet, kam dem Dichter wohl erst bei der Aufführung recht zum Bewusstsein; in seiner Selbstrezension spottet er deshalb über das zähe Froschleben des Alten.

Da wirklicher Tod, Scheintod, Ohnmacht auf der Bühne nur mit den gleichen Mitteln auszudrücken sind[1]), so ist es notwendig, das Publikum indirekt über die Bedeutung zu unterrichten. Beim „Don Carlos" beobachten wir das Umgekehrte wie bei den „Räubern": wenn am Schluss die Königin ohnmächtig niedersinkt und von Carlos mit den Worten aufgefangen wird: „Ist sie todt? O Himmel und Erde", könnte der Zuschauer irregeführt werden. In der Prosafassung ruft deshalb Lerma dem Prinzen zu: „Sie lebt! Es ist nur eine Ohnmacht! — Der Schrecken —"

Die Ungewissheit ist dann besonders stark, wenn das plötzliche Zusammenbrechen aus einer inneren Erschütterung heraus erfolgt, deren Stärke eigentlich erst aus dieser Wirkung zu ermessen ist. Etwas andres ist es, wenn ein äusserer Kampf vorausgeht, in dessen Ausführung sich eher andeuten lässt, ob die Verletzung tötlich sein soll.

---

[1]) Seckendorf (Vorles. üb. Dekl. u. Mimik II, 222 f.) gibt daher die Regel: „Da man den Tod auf der Bühne nur durch gänzliche Schlaffheit der Glieder bezeichnen kann, so muss man der Ohnmacht nothwendig etwas mehr Halt des Körpers geben, wenn auch Kopf, Arme und Füsse Erschlaffung zeigen."

Bei Verwundungen machte wiederum die Darstellung des Blutes Schwierigkeiten; obwohl dies Mittel allgemeine Verurteilung fand, soll sich noch Schröder als Jago der Blutblase bedient haben.[1]) Von Ekhof wird dasselbe erzählt, aber als auf dem Mannheimer Theater Boek ihn nachahmte, diktierte Dalberg sein striktes Verbot: „Hiermit seien dergleichen tragische Farcen von unserer Bühne verbannt.“[2])

Statt auf sein Lieblingsbuch, Homes Grundsätze der Kritik, hätte Dalberg dabei auf die Hamburgische Dramaturgie verweisen können, wo Lessing[3]) bei Gelegenheit von Heufelds Julie dieselbe Regel gibt: „Herr Heufeld verlangt, dass, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll .... Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muss es nicht wirklich sehen.“

Diese Stelle mochte Schiller beim Don Carlos vor Augen haben, als er in einem Manuskript die Worte der kleinen Infantin „Sie blutet! — Ach meine Mutter blutet“ und ebenso Albas „und Blut auf ihrem Gesicht“ eigenhändig durchstrich, damit keine Schauspielerin zu naturalistischer Darstellung versucht werde. Im Druck konnten Albas Worte stehen bleiben, da sie sich ja nur mehr an die Einbildungskraft des Zuschauers richten, denn die Königin ist inzwischen abgegangen. Die erste Stelle fiel in der Redaktion von 1801 weg, aber vielleicht nur der Kürzung halber, denn in den späteren Stücken[4]) scheut Schiller vor dem Worte Blut nicht mehr zurück:

Jgfr. z. 3048: Talbot (reisst den Verband ab).
So strömet hin, ihr Bäche meines Bluts.
z. 3387: Ihr Blut entfliesst.

In dem Weimarer Prinzip der symbolischen Darstellung war ja jeder naturalistische Gedanke ausgeschlossen; um so verwunderlicher klingt es, wenn Genast[4]) erzählt, Schiller habe

[1]) Devrient II, 366. Schütze S. 509.
[2]) Martersteig S. 74, 58.
[3]) Hamb. Dram. 9. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 220.
[4]) Genast I, 113.

die Lady Macbeth nach der Ermordungsszene mit rot angestrichenen Händen gewünscht, wie es englische Tradition war. Dem braucht man keinen Glauben zu schenken; gerade beim Macbeth hat sich ja Schiller von englischen Traditionen ferngehalten, wie schon der Schluss zeigt, wo nicht Macbeths Kopf, sondern Rüstung und Krone des Erschlagenen auf die Bühne gebracht werden.

---

5. Die malenden Gesten.

„Malende" und „ausdruckende Geberden" sind die beiden Klassen, in die nach Engels Mimik[1]) die körperliche Beredsamkeit zerfällt. Diese Einteilung läuft auf einen ähnlichen Unterschied hinaus, wie ihn Schiller später in „Anmut und Würde"[2]) zwischen willkürlichen und sympathetischen Bewegungen macht: „Die willkührliche Bewegung erfolgt auf eine Handlung des Gemüths, welche also vergangen ist, wenn die Bewegung geschieht. Die sympathetische Bewegung hingegen begleitet die Handlung des Gemüths, und den Empfindungszustand desselben, durch den es zu dieser Handlung vermocht wird, und muss daher mit beyden als gleichlaufend betrachtet werden."

Wenn man nicht wie Schiller die Beziehung zum Gefühlsmotiv ins Auge fasst, sondern an das gesprochene Wort anknüpft, verschiebt sich das Verhältnis: die sympathetischen Ausdrucks- oder Triebbewegungen eilen der Rede voraus; die willkürlichen, malenden Gesten begleiten und ergänzen sie. Daher kann das geheuchelte Wort in Widerspruch zu den unwillkürlichen Triebbewegungen treten; die Willkürbewegungen dagegen bleiben immer in Übereinstimmung mit dem Inhalt der Rede, den sie accentuieren und anschaulich zu

[1]) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785 I, S. 59 ff. Wundt, Völkerpsychologie I, 1 S. 122. Die neueren Werke von Hughes (Mimik) und Rudolph (Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen, Dresden 1904) waren mir nicht erreichbar.

[2]) Goed. X, 81 ff.

machen suchen. Oder sie ersetzen sogar das gesprochene Wort, weshalb sie ihre hauptsächliche Verwendung in der Pantomine und im Ballet finden.

Im Vortrag des Redners und des Rezitators sind sie als belebendes Kunstmittel am Platze; ebenso in einer wortreichen dramatischen Sprache, die explosive Affektäusserungen vermeidet und dafür die Beschreibung der Gefühlsvorgänge übernimmt — in einer getragenen Rede, die ihren Fluss nicht durch heftige Körperbewegungen zerrissen, sondern in anschmiegendem Rhythmus begleitet wünscht — also vor allem im Vortrag der französischen Tragödie. Die deutschen Alexandrinerdramen hatten diesen Stil übernommen, und von den Schauspielern der älteren Schule erhalten wir daher immer wieder dieselbe Beschreibung, wie sie in Wellenlinien mit den Armen die Luft durchsegelten und wie sie kaum ein Begriffswort aussprachen, ohne mit den Händen seine Form nachzubilden.

Gegenüber dem Namen „Willkürbewegungen“, der auch in der modernen Psychologie[1]) Geltung hat, halte ich hier lieber an Engels Bezeichnung fest, die in der Schauspielkunst des achtzehnten Jahrhunderts gebräuchlich war und die zwei verschiedenen Gattungen, die in diesem Begriff zusammenfliessen, trifft. Die nachbildenden Bewegungen, die den Inhalt der Rede veranschaulichen, und die inhaltlosen Armschwingungen, die nur auf das Auge des Beschauers durch schöne Linien einen Reiz ausüben wollen — beide sind ursprünglich verschieden, aber in gleichem Masse fielen beide als malende Kunst, als Unnatur und Tanzmeistergrazie dem Begriff einer natürlichen Schauspielkunst, die lediglich den innerlichen Gefühlsausdruck suchte, zum Opfer.

„Die Schauspieler A. und B. spielen beide Essex; der erste malt, der zweite fühlt ihn“ — in diesen Satz wurde in Mannheim auf eine Preisfrage Dalbergs der ganze Unterschied zwischen dem Anstand der französischen Schauspielkunst

[1]) Wundt, Völkerpsychologie I, 1, S. 32.

und der Natur der jungen Ekhofschüler, die hierin wiederum über ihren Meister hinausgingen, gedrängt[1]).

Die Geringschätzung, mit der hier der Ausdruck „malen“ ganz allgemein gebraucht ist, fehlt ihm noch bei Lessing, bei dem er in engerem Sinne die nachbildende Bewegung bezeichnet. In der „Hamburgischen Dramaturgie“[2]) wird zwar Ekhofs Enthaltsamkeit von allen leeren, affektierten Armbewegungen hervorgehoben, aber andererseits sein Reichtum an malenden Gesten gelobt, „durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt.“ Ein Beispiel gibt Lessing an einer anderen Stelle: „wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen, uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land! Tot linguae, quot membra viro! —“

Mehr Recht noch ist diesen, dem Inhalt der Rede nachhelfenden Bewegungen in dem Jugendfragment „Der Schauspieler“ zugestanden, wo Lessing genau die Handbewegung vorschreibt, die die Erzählung:

„Und warf mich ihm zu Füssen“

begleiten soll, ebenso das Tiefersenken der Hand bei den Worten:

„Erniedrige dich nur.“

Die Beispiele sind aus Schlegels Canut entnommen. Ebenso wählte später Goethe, als er seine „Regeln für Schauspieler“ gab, ein bestimmtes Stück zur Demonstration, und es ist ein glücklicher Zufall, dass er damals gerade die „Braut von Messina“ einstudierte; wir können uns nun auch in solchen kleinen Zügen, die in den Besprechungen nicht erhalten sind, ein Bild von der Weimarer Aufführung machen.

Goethe gibt zunächst die allgemeine Regel: „Die mahlende Gebärde darf selten gemacht werden, doch auch nicht ganz

---

[1]) Martersteig S. 109.

[2]) Hamb. Dram. 4., 17., 20. Stück. Lachm.-Muncker IX, S 197 ff., 253, 267.

unterlassen bleiben.... Es muss gemahlt werden, doch so, als wenn es nicht absichtlich geschähe." Mehr noch lässt sich aus den zwei speziellen Vorschriften, die weiter unten erwähnt werden sollen, erkennen, dass Goethe den malenden Gebärden weniger Recht zugestand als Lessing. So reaktionär auch der Weimarer Stil mit seinen abgemessenen Bewegungen, seiner belebten Bildnerei, seinen der antiken Plastik abgelernten Attitüden erscheint, so war doch die vorausgehende naturalistische Periode, die jede ausdrucksleere Bewegung verschmähte, nicht ganz ohne Einfluss geblieben.

Aus den Bühnenanweisungen selbst lässt sich das wenigste auf die Anwendung der malenden Bewegungen schliessen, denn sie sind in den allerseltensten Fällen vom Dichter ausdrücklich verlangt. Die äusserlichen Vortragsgesten mussten dem Gutdünken des Schauspielers überlassen bleiben und waren schlechterdings nicht zu beschreiben; dasselbe gilt in geringerem Masse von den illustrierenden und hinweisenden Bewegungen; und nur die Pantomime vorzuschreiben, war Sache des Dichters. Bereits Lessing hat diese Bewegungen ähnlich eingeteilt; nachdem er mit dem unbedeutenden Portebras aufgeräumt hat, verspricht er bei anderer Gelegenheit die „Gradation von bedeutenden zu mahlerischen, von mahlerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch in Beyspielen zu erläutern —" ein Vorsatz, der leider nicht mehr zur Ausführung kam. Unter Pantomime scheint er dabei die körperliche Nachbildung eines Begriffes verstanden zu haben, denn er wünscht sie beim Vortrag moralischer Stellen vermieden. Wir wollen hingegen diesen Namen nur auf die stummen Bewegungen anwenden, die das gesprochene Wort nicht begleiten, sondern ersetzen.

Die Pantomime bringt in einer Pause die Vorstellungen und Absichten einer Person zum Ausdruck, z. B.:

Räub. I, 2: Spiegelberg (der sich die ganze Zeit über mit den Pantomimen eines Projektmachers im Stubeneck abgearbeitet hat, springt wild auf).

[1]) Goethe an W. v. Humboldt 28. Okt. 1799. W. A. IV, Bd. 14, S. 209. Wahle, Schr. d. Goetheges. VI, S. 142 ff.

Fiesko I, 2: (auf und ab, sich den Hof machend).
Kab. IV, 9: Hofmarschall (tritt herein, macht dem Rücken der Lady tausend Verbeugungen; da sie ihn nicht bemerkt, kommt er näher, stellt sich hinter ihren Sessel, sucht den Zipfel ihres Kleides wegzukriegen und drückt einen Kuss darauf).

Ebenso kann zwischen mehreren Personen ein stummes Gespräch hin und hergehen, das mit Blicken, Winken und Andeutungen Frage und Antwort vermittelt, z. B.:

Carlos 4855: sie geben sich untereinander verlegene Winke,
W. T. 3778a: Gordon (ohne zu antworten, weist mit der Hand nach hinten).
M. St. 2469a: Giebt der Amme ein Zeichen, sich auf ihren Posten zu begeben.
3449a: Paulet überliefert der Amme ein Schmuckkästchen nebst einem Papier, und bedeutet ihr durch Zeichen, dass es ein Verzeichniss der gebrachten Dinge enthalte.
Braut v. M. 2512: Beatrice (zeigt mit abgewandtem Gesicht auf den Leichnam).
Tell 2805: Gessler giebt Zeichen mit der Hand, die er mit Heftigkeit wiederholt, da sie nicht gleich verstanden werden.

Den Übergang vom stummen Spiel zu den Bewegungen, die das Wort begleiten, bilden die ergänzenden Gebärden. Ein Satz wird abgebrochen; der Redende scheut ein allzustarkes Wort auszusprechen und deutet es pantomimisch an: Z. B. Babos „Strelitzen" II, 7:

Habt Ihr sie so geschwind — („tödten lassen?" — will er sagen; aber er deutet es durch eine Geberde an, die simpel, edel und deutlich seyn kann, ohne in's Lächerliche zu fallen.)

Goethes „Mitschuldige" III, 2:

(macht ihr pantomimisch das Stehlen vor) Eh!

Oder die gewagten Gesten des Mephistopheles in der Hexenküche:

Sieh' her, das ist das Wappen, das ich führe!
(Er macht eine unanständige Geberde.)

und in dem Auftritt „Wald und Höhle":

Und dann die hohe Intuition — (Mit einer Geberde)
Ich darf nicht sagen wie — zu schliessen.

Es mussten hier fremde Beispiele herangezogen werden, weil die Verwendung bei Schiller äusserst selten ist; höchstens

den Mordauftrag Gianettinos an den Mohren darf man dahin rechnen:

Du kannst sie nur (auf seine Brust deutend) hieher verfehlen.

Allenfalls noch eine Stelle in der Thaliafassung des Don Carlos:

v. 56 f.: ich will ja wenig —
will ja nicht mehr, als ich mit so viel Armen
umreichen kann — —

Hier fehlt die Anweisung, dass Carlos beide Arme ausstrecke; sie wäre ergänzend als nähere Bestimmung des „so viel" und zugleich illustrierend als Nachbildung des Wortes „umreichen".

Die illustrierenden oder nachbildenden Gesten sind „malend" im eigentlichen Sinne des Wortes; hierher gehören Lessings Beispiele aus dem „Schauspieler"; irgend ein Begriff: rund, breit, hoch, tief wird durch die entsprechende Handbewegung versinnlicht. In der älteren Schauspielkunst ging man so weit, auch die körperlichen Formen konkreter Gegenstände nachzubilden — das verstand vermutlich Lessing unter der Bezeichnung pantomimisch; eine Fülle von Beispielen, die in ihrer Geschmacklosigkeit übertrieben erscheinen, sind in den Theaterschriften gesammelt.[1])

Solche Bewegungen sind eigene Zutaten des Schauspielers und vom Dichter fast nie vorgeschrieben; höchstens wo sie ganz leicht und doch charakteristisch auftreten, z. B. Fiesko I, 2:

Mohr (bläst durch die Finger). Puh! Federleicht.

Wie hier das Leichte, so könnte im folgenden Falle der Begriff des Runden durch eine Handbewegung umschrieben werden:

---

[1]) Es sei nur eines erwähnt, nämlich die Schilderung, die Engel von einem Odoardo bei den Worten: „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer!" entwirft: „Erst erhob er, ganz nach der Regel des Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen und senkte beyde gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfliessen liesse: das war der Tropfen! Dann hielt er beyde Hände ziemlich weit von einander, spreizte alle Finger und schien etwas von nicht geringem Umfange damit zu umspannen: das war der Eimer!" (Ideen zu einer Mimik 1785 II, 16, 49.)

Picc. v. 2163: Isolani (auf seine Korpulenz zeigend).
Ihr habt die Last auch gar zu gross gemacht.

Das Fehlen weiterer Vorschriften beweist keineswegs, dass Schiller den Vortrag seiner Stücke von diesen illustrierenden Gesten ganz frei wünschte; gerade in den späteren Stücken bei den langen Schilderungen und Berichten des schwedischen Hauptmanns, Raouls, Stauffachers ist dieser dem Schauspieler überlassene Schmuck beinahe unentbehrlich.[1]) Am meisten vielleicht in der „Braut von Messina", wo die analytische Technik es mit sich bringt, dass der grössere Teil des Dialoges aus Erzählungen besteht. Hier hat Goethe seinen Schülern einmal ein Beispiel gegeben an den Worten Manuels (v. 827 ff.):

Dazu den Mantel wählt von glänzender
Seide gewebt, in bleichem Purpur schimmernd,
Ueber der Achsel heft' ihn eine goldne
Cikade —

Man kann sich vorstellen, dass etwa die Wörter „Mantel" und „Achsel" durch die beliebten Wellenbewegungen ausgemalt wurden; davon spricht Goethe nicht, dagegen warnt er den Schauspieler, bei den letzten Worten mit der Hand seine eigene Achsel zu berühren. Dies wäre eine am verkehrten

---

[1]) Es können auch ursprüngliche Ausdrucksbewegungen bei lebhafter Schilderung eines Vorfalles malend reproduziert werden: so karrikiert in „Minna von Barnhelm" (III, 4) der Wirt das Nacheilen Minnas; vgl. auch Wagners „Reue nach der That" I: „Sie recht ihren abscheulichen Fehltritt fühlen zu lassen, lüpfte ich mich, als sie Abschied nahm — sehen Sie — nur so ein klein wenig in meinem Armstuhl . . . ." Dahin gehört auch W. T. 3319:

„Und wenn er mich nun mit der Pike sieht
Dastehn, mir auf den Rock sieht — sieh — so — so —

Umgekehrt können ursprünglich malende Bewegungen sich zu ausdrückenden steigern, z. B. Fiesko II, 17, wo Verrina mit einer packenden Beschreibung von Romanos Gemälde beginnt und sich der Situation so lebhaft hingibt, dass sein Zorn gegen die Tyrannen losbricht und seine Wut sich schliesslich an dem Bilde selbst auslässt. Ein Beitrag zu jener Lehre von der Rückwirkung körperlicher Bewegungen auf den Seelenzustand. Vgl. oben S. 314 f., 323 Anm. 2, ferner Goed. I, 162. X, 82. Dessoir, Gesch. d. neueren Psychologie S. 324 f. Wundt, Völkerpsychologie I, 1. S. 65 f.

Platze angewandte hinweisende Gebärde, und Goethes Mahnung zeigt, dass auch damit Missbrauch getrieben wurde.

Der Ausdruck „hinweisend“ entspricht wohl dem, was Lessing mit „bedeutend“ sagen wollte. An Ekhofs Rolle in Cronegks „Olint und Sophronia“ hat er ein Beispiel gegeben, wie eine allgemeine Sentenz durch individualisierende, d. h. hinweisende Gesten sinnlich wirksam gemacht werden kann.[1]) Es handelt sich um zwei Verse, die Evander zu seinem Sohne Olint spricht:

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft,
Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Nun verlangt Lessing die erste Zeile gegen Olint hingesprochen, weil seine unerfahrene Jugend diese Betrachtung veranlasse; bei der zweiten Zeile hingegen müssen die Hände „sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, dass Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, dass er selbst der Alte sey, von dem er gelte.“ —

Wenn wir die äusserliche Unterscheidung[2]) machen zwischen den hinweisenden Bewegungen, die gegen andere Personen und Gegenstände gerichtet sind, und denen, die das eigene Ich bezeichnen, so erscheinen die ersten hauptsächlich als das Korrelat zu jedem stark betonten Demonstrativpronomen; erst durch die entschiedene Richtung des Blicks oder durch eine Handbewegung erhält es seine Bestimmung.

---

[1]) Hamb. Dram. 4. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 199 f.

[2]) Welche Wichtigkeit man auch noch im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts den hinweisenden Gesten beimass und mit welchem Formalismus sie wiederum behandelt wurden, zeigt die schwerfällige Unterscheidung Seckendorfs zwischen der substantivischen Demonstration, die sich auf Ort, Sache, Personen, Zeit bezieht, und der adjektivischen: „Die rein substantifische Demonstration hat zum Merkmal, dass die äussere Seite des Arms die obere, folglich die innere die untere wird. Die adjektifische Demonstration hingegen kehrt die innere Seite des Armes und der Hand nach Oben. . . . . Die substantifische Demonstration zeigt den Singular durch den Zeige-Finger an, während sich die übrigen Finger senken. Den Plural aber zeigt sie an durch vier Finger, mit Ausschluss des Daumen, der gerade hier sein sehr technisches Verhältnis bewährt.“ (Vorles. üb. Dekl. u. Mimik II, S. 177 ff.)

An solchen „Sieh“, „hier“, „dieser“, mit denen die Sprache mimisch belebt und in Aktion umgesetzt wird[1]), ist der Dialog der Schillerschen Jugendstücke ausserordentlich reich; das stärkste Beispiel findet sich im Fiesko, wo einmal drei verschiedene Demonstrationen gehäuft sind:

IV, 13: Diese verdient meinen ganzen Zorn, denn sie hat diesem Engel dieses Pulver gemischt.

Es ist bereits oben[2]) darauf aufmerksam gemacht, wie viele Requisiten überhaupt nur durch solche Hinweise eingeführt sind, und wie manche Missverständnisse dadurch hervorgerufen werden konnten. Andererseits haben bedeutende Schauspieler auch feinere Nüancen anzubringen gewusst; z. B. machte Flecks Wallenstein grossen Eindruck, als er bei den Worten:

Ich hatte, was ihm Freyheit schaffen konnte

den Kommandostab ergriff.[3])

In Fällen, wo der Hinweis nicht ohne weiteres verständlich ist, hat ihn bereits Schiller direkt verlangt:

Räub. (Bühnenb.) V, 6: So lohnte dir dein begünstigter Sohn! (auf den Thurm zeigend)

Fiesko III, 4: Ich habe neulich einen Gelust nach euerm Kopf gehabt, (indem er auf den Brief deutet) Hier wär er wieder —

Kab. II, 2: Präsident (seinen Orden entblössend). Legt Hand an im Namen des Herzogs.

IV, 3: Ich will meinen Finderlohn haben. (hier zeigt er ihm die Pistolen.)

Picc. v. 148: (indem er sich vor ihn hinstellt und seinen Anzug mustert)
Es ist noch lang nicht alles Gold gemünzt.

Jgfr. z. 4887: Ich bin befreit — Ich bins um diesen Preis!
(zeigt auf Johanna.)

Natürlich braucht nicht jedes Demonstrativum durch eine Handbewegung Nachhilfe zu erhalten; oft könnte das nur geschmacklos wirken, z. B. Carlos 1646:

Weiss dieser Kopf, was dieses Herz beschwert?

---

[1]) Minor I, 351.

[2]) Vgl. S. 286 f., 344.

[3]) Genast II, 184 f. Minder glücklich war eine Nüance Ifflands, der bei den Worten: „Es braucht der Waffen nicht“ (W. T. 2266) das Schwert zog und von sich schleuderte (Briefe üb. Ifflands Spiel in Leipzig zu Ende des Junius 1804. S. 124).

Indessen mag zu jener Zeit so manche Darstellerin der Eboli erst auf des Prinzen Kopf und dann auf seine Brust gewiesen haben, und die Hindeutung auf das Herz lag vielleicht sogar in des Dichters Absicht.

Diese Bewegung, die uns heute plump vorkommt, war im achtzehnten Jahrhundert auffallend beliebt, besonders in der verstärkten Form des Handauflegens:

Goethe, Gottfr. v. Berl. V, 6: Adelheid. Ich würde nicht schöner ruhen als hier. (Sie legt ihre Hand auf seine Brust; er küsst sie.)

Kotzebue, Kind d. Liebe III, 4: Amalia: Haben Sie mir nicht oft gesagt, nur das Herz adelt? (Sie legt ihm die Hand aufs Herz.) O wahrlich! ich werde einen Edelmann heirathen.

Aus diesem allgemeinen Gebrauch erklären sich auch die folgenden, etwas roh anmutenden Anweisungen Schillers:

Räub. I, 3: (ihr auf die Brust klopfend.) Hier, hier herrschte Karl wie ein Gott in seinem Tempel . .

Kab. IV, 7: (Louise folgt ihr und hält ihr die Hand vor den Busen) Hat dieses Herz auch die lachende Gestalt Ihres Standes?

Die empfindsame Zeit, die ihr Herz kokett zur Schau trug, liebte jede Regung durch ein Hindeuten auf den Sitz der Gefühle zu begleiten; der Hinweis auf die eigene Brust ist daher nicht minder häufig; bei Iffland und Kotzebue[2]) be-

---

[1]) Auch wenn von einer anwesenden dritten Person die Rede war, wurde auf sie gedeutet; hierfür bietet eine Stelle im Hamburger Manuskript des „Neffen als Onkel“ (II, 2) ein hübsches Beispiel. Valcour spricht von seinem Freunde Dorsigny, den er anwesend glaubt. Da er aber nicht merken darf, dass dieser sich inzwischen entfernt hat, heisst es:

„. . . wo ich so glücklich war, Ihrem Herrn Bruder hier (zeigt mit der Hand ohne sich umzusehen) einen wesentlichen Dienst zu erzeigen.“

[2]) Iffland, Albr. v. Thurneisen I, 5: Ich fühle so hier (auf das Herz deutend) auch wohl, wie dem Vater zu Muthe seyn muss.

II, 3: Er sagt so wenig von dem, was hier vorgeht. (aufs Herz deutend.)

gegnet uns diese rührende Bewegung immer wieder, aber wir finden sie auch bereits beim jungen Goethe:

Gottfr. v. Berl. IV, 6: Franz (vor sich auf die Brust deutend.) Hier ists noch wärmer.

Bei Schiller ist sie einmal durch den heftigen Affekt motiviert:

Räub. V, 1: Ich kann nicht beten — hier hier! (Auf Brust und Stirn schlagend) Alles so öd — so verdorret,

aber ein anderes Mal ist die Geste ganz leer und konventionell:

Carlos (Thal.) v. 2756 ff.: ewger Abschied
von dieser Wollust ist der Preiss.
(Die Hand auf die Brust gelegt.)
Der Preiss
ist meine Unschuld . . . meine Tugend.

Hier spiegelt sich die damalige Schauspielergewohnheit, bei der Erwähnung nicht nur des Herzens, sondern jedes Gefühls und jeder innerlichen Eigenschaft, sei es Liebe, Dankbarkeit, Tugend, Unschuld, mit der Hand die Brust zu berühren[1]). Dies zeigt auch in Ifflands Almanach 1807 ein

---

Kotzebue, Kind d. Liebe II, 6: Ich würde auch nicht fragen, wie heisst der Mann? sondern (aufs Herz deutend) wie ists hier mit dem Mann beschaffen?

Gustav Wasa I, 4: (aufs Herz deutend) Hier lebt er!

I, 5: Bohn. Ich dachte
Ihr schriebt den Namen auf ein Täfelchen.
Gustav (auf sein Herz deutend) Hier steht er.

Übrigens suchte man diese äusserliche Geste auch als Reflexbewegung physiologisch zu motivieren. Göz in seinen illustrierten Anweisungen zu Lenardo u. Blandine schreibt: „Sie hat eine ihrer Hände an ihr pochendes Herz sinken lassen, nicht so ser um den Sinn des Wortes Mich! zu begleiten, sondern vilmehr in der Absicht um, durch den natürlichen Instinkt angetrieben, mit dem Händedruck die heftigern Herzschläge zu dämpfen. (Versuch e. zahlr. Folge leidenschaftl. Entwürfe für empfinds. Kunst- u. Schauspiel-Freunde. Augsburg 1783, S. 145.)

[1]) In Knigges „Reise nach Braunschweig“ (2. Aufl. Hannover 1794 S. 30) gibt ein Schmierendirektor auf der Probe folgende Weisung: „Wenn du mein Gewissen sagst, musst du den Zeigefinger auf die Herzgrube legen, aber nicht zu tief, sonst zeigt es den Magen an. Ich weiss nicht, Ihr Leute habt noch immer keinen Begriff von ächter Gestikulation.“

Bild der Berliner Schauspielerin Mad. Fleck als Thekla in „Wallensteins Tod"; bei dem Verse:

„Mein erst Empfinden war des Himmels Glück"

legt sie gleichfalls die rechte Hand aufs Herz und blickt aufwärts zum Himmel.

Ein anderes Bild aus „Wallenstein", das 1803 erschien und, ohne auf eine bestimmte Aufführung zurückzugehen, doch in Zusammenhang mit dem schauspielerischen Stil steht [1]), zeigt den Auftritt zwischen Octavio und Max (Picc. V, 1): die Worte (v. 2505)

Ist das Kommando mir gegeben

begleitet Octavio wiederum, indem er auf seine Brust deutet.

Dass in Weimar das Hinweisen auf die eigene Person nur bei besonderem Nachdruck zugelassen war, davon unterrichtet uns ein Paragraph von Goethes Regeln:

„Die mahlende Gebärde mit der Hand gegen die Brust, sein eigenes Ich zu bezeichnen, geschehe so selten als nur immer möglich, und nur dann, wenn es der Sinn unbedingt fordert, als z. B. in folgender Stelle der Braut von Messina:

Ich — habe keinen Hass mehr mitgebracht,
Kaum weiss ich noch, warum wir blutig stritten.

Hier kann das erste Ich füglich mit der mahlenden Gebärde durch Bewegung der Hand gegen die Brust bezeichnet werden."

Der heutige Geschmack würde den hinweisenden Gestus nicht für unbedingt erforderlich halten; dass er indessen vom Dichter gewünscht wurde, scheint der Gedankenstrich auszudrücken. Wenn man sich die grosse Bedeutung der malenden Bewegungen in der Schauspielkunst des achtzehnten Jahrhunderts vergegenwärtigt, dann ist zu verstehen, dass Schiller auch hierin vom Zeitgeschmack nicht ganz unabhängig sein konnte.

---

[1]) Taschenbuch auf das Jahr 1804. Es ist nach einer Zeichnung von Wächter durch Lips gestochen. Vgl. Briefw. zw. Schiller u. Cotta, hsg. v. Vollmer. S. 367. 416.

6. Ausdruck der Affekte.

Das Problem des Zusammenhangs zwischen der seelischen Empfindung und ihren körperlichen Ausdrucksformen hat bereits den jungen Schiller in seiner zweiten Dissertation[1]) beschäftigt und dort zur Formulierung folgenden Satzes geführt: „Jeder Affekt hat seine specifiken Äusserungen, und so zu sagen, seinen eigenthümlichen Dialekt, an dem man ihn kennt“.

Eine Unterordnung der mannigfaltigsten Erscheinungsformen unter gemeinsame Grundgesetze liegt im Interesse des Physiologen — den beobachtenden Poeten hingegen müssen innerhalb dieser Grammatik der Gebärdensprache weniger die Grundregeln als vielmehr die Mannigfaltigkeiten und feinsten Nüancen interessieren; statt der gesetzmässigen Vereinfachung kommt es für ihn auf die Besonderheit an, in der sich der einzelne Charakter als Individuum kundgibt. Aber derselbe Dichter, der an seinen Figuren diese individuelle Mimik sorgfältig herausgearbeitet hat, muss darauf Verzicht leisten, sobald er die Charaktere auf die Bühne stellt; dort ist er nicht mehr der erklärende und vermittelnde Dolmetsch; seine Figuren treten selbständig vor das grosse Publikum hin, und dies hat keine Zeit, sich mit Eigenheiten ihres Ausdrucks vertraut zu machen; es ist in derselben Lage wie der Beschauer eines Gemäldes; es kann nur auf das Allgemeingültige eingehen, dessen Bedeutung ihm sofort klar ist. Auf dem Theater also gilt, wenn man so sagen darf, eine normierte Bühnensprache auch in den Gebärden.

Hieraus erklärt es sich, dass der Roman in gewissem Sinne schauspielerischer, reicher an mimischen Ausdrucksmöglichkeiten ist als das Drama[2]). Dieser Unterschied zwischen beiden Dichtungsgattungen lässt sich am besten an Goethe beobachten: während in seinen Dramen, namentlich in denen der späteren Zeit, Spuren individualisierender Mimik selten

---

[1]) Goed. I, 169.

[2]) O. Ludwig, Werke hsg. v. A. Stern u. E. Schmidt. Bd. VI, S. 67.

sind, nimmt in der erzählenden Dichtung die Vorliebe für die Beobachtung charakteristischer Ausdrucksformen zu[1]). So wird in „Dichtung und Wahrheit" mit der allgemeinen Betrachtung, dass sich in einer eng zusammengeschlossenen Gesellschaft eine eigene Gebärdensprache, eine Art Gauneridiom, herausbilden könne, die eigenartige Angewohnheit Lilis, das „Streichen" eingeleitet; Mignon im „Wilhelm Meister" hat ihre besondere Art von Gruss, und in der pädagogischen Provinz sind sogar verschiedene Abstufungen von symbolischen Grussformen erfunden; zur höchsten Wirkung aber gelangt dies Motiv in den „Wahlverwandtschaften" mit Ottiliens eigenartiger ablehnender Geste, die zunächst vom Gehilfen in einem Brief ganz beiläufig erwähnt und nun aufgespart wird für das entscheidende Zusammentreffen mit Eduard im Wirtshaus. (2. Teil, Kap. 16).

Jedesmal gehört eine vorausgehende oder nachfolgende Erläuterung des Dichters dazu[2]), und darin beruht eben die Schwierigkeit, solche individuelle Gesten im Drama anzubringen. Vereinzelt kommen sie auch da vor, namentlich wenn noch ein bestimmter Nebenzweck damit verbunden ist, wie in Lessings „Nathan" beim Tempelherrn, dessen Familienähnlichkeit sich in einer ererbten Gewohnheitsbewegung kundgibt. Eine ziemlich überflüssige Verwendung hat dies Motiv in den „Räubern" gefunden: Razmann beschreibt II, 3, wie sich der höchste Grad des Zornes beim Hauptmann zu äussern pflegt:

> „ich sah ihn die Unterlippe zwischen die Zähne klemmen, welches er nur thut, wenn er am grimmigsten ist —"

---

[1]) Riemann, Goethes Romantechnik S. 226. 264. 270.

[2]) Der eigenartige Ausdruck einzelner Personen wurde namentlich im englischen Roman beobachtet. Als z. B. im „Tristram Shandy" der Onkel zum ersten Male einige Takte aus seinem Regimentsmarsche pfeift, muss Sterne dies erklären: „Sie müssen wissen, dies war der gewöhnliche Canal, wodurch er seinem Affect Luft gab, wenn ihn etwas ärgerte oder überraschte; besonders aber, wenn ihm etwas gesagt wurde, das er für sehr ungereimt hielt." (Bodes Übers. 2. Aufl. 1776 I, 41). Mit dieser Erläuterung ist das Zeichen für den weiteren Verlauf des Romanes in Kurs gesetzt.

und er bereitet dadurch den Auftritt mit dem Pater vor, wo diese Bewegung in der Tat an Karl Moor beobachtet wird:

„Hauptmann! — Sturm! Wetter und Hölle! — Hauptmann! — wie er die Unter-Lippe zwischen die Zähne klemmt!"

Aber weder ist die Bewegung so ausserordentlich, dass sie besonders hervorgehoben zu werden verdiente, noch ist die Gelegenheit, wo sie eintritt, ein so wichtiger Höhepunkt, dass sie die Vorbereitung rechtfertigte.

In dem Streben nach möglichster Mannigfaltigkeit und Individualisierung[1]) der symptomatischen mimischen Angaben, das der junge Dramatiker Schiller mit den Romandichtern gemein hat[2]), liegt ein gewisser Gegensatz zur physiologischen Schematisierung, der sich noch steigert, wenn wir den Aufsatz „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater" betrachten. Dort ist mit wahrer Verachtung von den Schauspielern gesprochen, die tatsächlich „für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung" in Bereitschaft haben — für den Stolz das Kopfdrehen und Anstemmen des Ellenbogens, für den Zorn die geballte Faust und das Knirschen der Zähne, für die Traurigkeit die Benutzung des weissgewaschenen Schnupftuchs[3]).

Wenn nun in den späteren Stücken die Spielvorschriften nicht mehr so ins Einzelne gehen und dem Schauspieler die Wahl seiner Ausdrucksmittel wieder freigelassen wird, so liegt darin keineswegs eine Entfernung vom Theater, sondern im Gegenteil eher eine Rücksicht auf die Aufführung. Die Ab-

---

[1]) Bei den späteren Stücken dürfen wir eher von einer Individualisierung in den Affekten sprechen, die mit der symbolischen, repräsentativen Bedeutung der einzelnen Personen zusammenhängt. Wir sehen z. B., während die Personen der Jugendstücke auf allen Registern spielen, im Wallenstein die Wut lediglich auf Illo beschränkt.

[2]) Die romanhaft genauen Anweisungen finden wir wieder im naturalistischen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, z. B. in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". Auch dort sind sie durch den engen Zusammenhang mit dem naturalistischen Beobachtungsroman erklärt.

[3]) Goed. II, 346 f.

nahme der symptomatischen Vorschriften bedeutet in erster Linie eine Ausscheidung romanhafter Elemente, die der Dramatiker nur so lange übernimmt, als er direkt zum Publikum zu sprechen glaubt und sich auf die Vermittlerrolle des Schauspielers nicht verlässt. In den späteren Stücken Schillers ist dagegen dem Schauspieler gegeben, was des Schauspielers ist; die Spielanweisungen schreiben meistens nur noch den psychologischen Inhalt des Affektes vor, zum Teil freilich in einer Art, die die Mitte hält zwischen der symptomatischen und der ganz allgemeinen Form[1]). Es wird von bestimmten Zeichen des Affektes gesprochen, ohne dass diese beschrieben werden, z. B.:

Picc. 276a: mit Zeichen des Erstaunens
W. T. 1739: Terzky und Illo zeigen Schrecken und Wuth
3678: dann drückt er durch Gebärden seinen Schmerz aus
M. St. 386b: Die Amme entfernt sich mit Zeichen der Verwunderung
Jgfr. 700: Dunois macht eine heftige Bewegung des Zorns
Braut 2195a: zum Chor, der Bestürzung und Verlegenheit ausdrückt,
Tell 1889b: Alle geben Zeichen des Schreckens.

Diese Form der Anweisungen setzt jene obenerwähnte allgemeingültige Gebärdensprache voraus, in der sich Dichter, Schauspieler und Publikum untereinander verstehen. Sie hat ihre Geschichte, wie jede Sprache; vielleicht entwickelt und verändert sie sich sogar noch schneller, und es ist leicht möglich, dass uns die Gebärdensprache des achtzehnten Jahrhunderts heute fremder vorkommt als die Schriftsprache. Schillers mimischer Ausdruck darf infolgedessen nur in Zusammenhang mit dem der Zeitgenossen und der damaligen Schauspielkunst betrachtet werden.

Die romanhaften Anweisungen sind oftmals theatralisch überhaupt unausführbar; vor allem gilt dies von den unwillkürlichen physiologischen Gebärden, wie Engel sie bezeichnet, der Träne des Kummers, dem Erblassen der Angst, dem Erröten der Scham: „Da man nichts Unmögliches fordern kann, so erlässt man dem Schauspieler jene unfreiwilligen Ver-

[1]) Vgl. oben S. 321 f.

änderungen gerne, und ist zufrieden, wenn er nur die freiwilligen getreu, aber mit Bescheidenheit nachahmt.“ [1])

Tränen. Die unfreiwilligen Tränen können durch eine freiwillige Bewegung, nämlich das Verbergen des Antlitzes im Schnupftuch, ersetzt werden; so hat z. B. Lessing regelmässig die Vorschrift des Augenwischens, und ebenso finden wir bei Schiller, zumal in den früheren Stücken[2]), häufig die mechanischen Anweisungen

er wischt sich die Augen,
ihre Thränen trocknend.

In „Maria Stuart“ (v. 1528a) ist eine wirklich geheuchelte Empfindung auf diese Weise angedeutet; sonst handelt es sich meist um schwächere Grade des Schmerzes oder der Rührung, während bei starken Ausbrüchen das Wort „weinen“ nicht umgangen wird.

In der Prosabearbeitung des Don Carlos lässt sich dagegen die Absicht, bühnenmässig zu sein, erkennen, wenn die Vorschrift:

Die Marquisin trocknet sich die Augen

eingetreten ist statt:

Die Marquisin tritt mit weinenden Augen zurück (v. 827b).

In zwei anderen Fällen setzt die Prosafassung aus derselben Absicht heraus die innere Bewegung an Stelle ihrer Erscheinungsform; es heisst:

gerührt sehen sich beide an
schmerzhaft

statt:

Thränen stürzen aus seinen Augen (v. 3360)
unter hervorstürzenden Thränen (v. 4200).

---

[1]) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. 2. Aufl. 1804. I, S. 116. In der Abhandlung „Vom Erhabenen“ (Goed. X. 157 f.) sondert auch Schiller die Bewegungen, die vom Willen des Menschen abhängen und die, die „ihm bloss als Thier angehören und als solche bloss dem Naturgesetz folgen. . . . Der Instinkt erzeugt sie unmittelbar, und blind gehorchen sie seinen Gesetzen. Dahin gehören z. B. die Werkzeuge des Blutumlaufs, des Athemholens, und die ganze Oberfläche der Haut.“

[2]) Räub. III, 2. IV, 2. Fiesko V, 13. Kab. II, 2. V, 3. (Goed. II, S. 119, 131. III, S. 152. 393. 487.) Carlos (Thalia) v. 2159. Picc. v. 674. Auf dieselbe Weise wird der Ausbruch des Angstschweisses angedeutet: Kab. IV, 3: wischt sich die Stirn.

An Stelle der kleinlichen Bewegung des Augenwischens, die ja mit Goethes Verbot des Schnupftuches[1]) in Weimar wegfiel, treten später einfachere Ausdrucksformen[2]) von grösserer Wucht und Eindringlichkeit, z. B.

Tell 3195b: verhüllt sich das Gesicht.

Abwenden, Verbergen oder Verhüllen des Gesichtes ist in den späteren Dramen der regelmässige Ausdruck des Schmerzes. Indirekt werden Tränen häufig, auch später noch, vorgeschrieben[3]); doch könnte man den Ausdruck manchmal für bildlich halten, z. B.:

Kab. II, 3 (Goed. III, 404): Das Gewicht dieser Thränen musst du noch fühlen.

Carlos v. 2856 f: Warmen Dank
Für diese grossmuthvolle Thräne, Prinz.

Es hat aber sicherlich Schauspieler gegeben, die auch bei solchen Stellen das Taschentuch an die Augen führten, und es gab Dramatiker, die es bei solchen Gelegenheiten wirklich verlangt hätten. Aus der empfindsamen Periode lebte im bürgerlichen Drama die Träne der Rührung fort, und noch im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts klagte der Schauspieler Fr. Ludw. Schmidt, dass die Vorschrift zum Weinen oft allzu leichthin gegeben würde.[4]) In den Siebziger-

---

[1]) Vgl. oben S. 283.

[2]) In der Jungfrau v. Orl. treten diese mechanischen Anweisungen mit den erzählenden verbunden auf:

1361. König verbirgt das Gesicht heftig weinend
1435. Agnes Sorel heftig weinend verbirgt ihr Gesicht an des Königs Brust.

[3]) Z. B. Räub. I, 3: Liebstes Kind, du weinest? wehe über den, der diese köstliche Tropfen aus so himmlischen Augen presst —

Fiesko II, 4: Meine Frau war hier. . . . Dieses Schnupftuch ist feucht.

Menschenfeind 8: Ja, wenn du weinen musst, so hast du keine Zeit, mich zu hören.

Braut v. 1634: Sieh meine Thränen! Meine Todesangst!

[4]) Fr. L. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen II, 42. Stiehler, Theat. Forsch. XVI, S. 136 ff. Alle Symptome der Rührung sind in einer An-

jahren hatte die Empfindsamkeit, die die grossmutsvolle Träne als eine Wollust pries, ihren Höhepunkt; in ihren Vorstellungen wuchs Schiller auf, wie wir aus dem phrasenhaften Schluss der zweiten Tugendrede[1]) erkennen:

> Eine einzige fallende Träne der Wonne, Franziska, eine Einzige gleich einer Welt — Franziska verdient sie zu weinen!

Sogar Don Carlos noch rühmt „des Weinens süsse Freuden" seinem rauhen Vater gegenüber:

> 1079 ff.: Die ewige
> Beglaubigung der Menschheit sind ja Thränen,
> Sein Aug ist trocken, ihn gebar kein Weib.

Philipp bleibt unbewegt; um so eindrucksvoller wirkt dann im vierten Akt (v. 4465 ff.) die unglaubliche Nachricht:

> Der König hat geweint.

Der Anblick des Weinenden wird uns erspart, während im Fiesko (V, 16) Verrina auf der Bühne Tränen vergiesst; waren doch die ersten Zähren des rauhen Kriegers ein Lieblingsmotiv des Ritterdramas.

Dass ein Darsteller in seiner Rolle zu wirklichen Tränen hingerissen wurde (vgl. Hamlet II, 2), galt in späterer Zeit als Fehler, während in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts noch vielfach jener antike Schauspieler rühmlich zitiert wurde, der den Aschenkrug seines eigenen Sohnes in die Hand nahm, um echte Tränen zu finden.

Vasomotorische Symptome. Ein ähnliches Beispiel, das sich in den dramaturgischen Schriften wiederholt, ist die Leistung des Franzosen Baron, der es fertig brachte, in seiner Rolle, erkennbar für das Publikum, zu erröten und zu erblassen. Dieser Ruhm stachelte zur Nacheiferung an, und so wurde es auch an dem Mannheimer Boek gepriesen, dass er die Farbe seines Gesichtes wie Augen und Hände in seiner Gewalt zu haben scheine[2]).

---

weisung Kotzebues im „Gustav Wasa" (I, 10) vereinigt:

> Banner (erwidert Gustavs Umarmung mit Heftigkeit, wischt sich eine Thräne aus den Augen, drückt dem Burgmeister stumm die Hand, und geht rasch fort).

[1]) Goed. I, 102.

[2]) Rhein. Beitr. z. Gelehrsamk. 1780. S. 266. Vgl. übrigens die Behandlung dieser Frage im „Geisterseher" (Goed. IV, S. 258).

Indessen rechneten bühnenerfahrene Dramatiker mit der Unmöglichkeit dieser Aufgabe; so macht z. B. Grossmann in „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ zu der Vorschrift „errötend“ die kuriose Anmerkung:

„Ich weiss wohl, dass das Erroethen und Erblassen wegen des einmal aufgelegten Carmins nicht wohl zu machem ist; auch soll es der Schauspieler nicht machen, sondern der Zuschauer soll es nur sehen, dessen Sache es ist: nicht zu sehen und doch zu glauben.

Und im folgenden Auftritt ruft er aus:

Carmin! lass doch zu, dass der Lieutenant hier blass werden könne.

In Schillers Jugenddramen sind Erröten und besonders das Erblassen häufig vorgeschrieben, namentlich in „Kabale und Liebe“:

II, 3: Lady (wendet sich bleich von ihm weg).
II, 4: Louise (setzt sich todtenbleich nieder).
II, 6: Präsident (vor Wuth blass).

Zum letztenmal tritt die direkte Vorschrift in „Maria Stuart“ auf, dort bereits in übertragenem Sinn:

2421 a: Maria (vor Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde).

Vorher schon beobachten wir an mehreren Beispielen[1]), wie solche direkte Anweisungen in den Bühnenbearbeitungen, wenn auch nicht konsequent, beseitigt werden. Die indirekten

---

[1]) So in den „Räubern“, wo aus „blass“ im Trauerspiel „erschrocken“ wird (Goed. II, S. 136, 13. 288, 9); mehrmals im „Fiesko“:

Druck III, 10: Julia (wird roth, und geht schleunig ins Kabinet).
Bühnenb. III, 9: Julia (geht schleunig ins Kabinet).

Druck IV, 7: (alle Nobili erblassen. Fiesko selbst verändert die Farbe).
Bühnenb. IV, 4: (Schreckvolle Pause).

Druck IV, 13: (da sie sich entfärbt, lacht er hämisch auf).
Bühnenb. IV, 10: (er hält inne, um ihre Bestürzung zu sehen).

Im Don Carlos heisst es nur in einem Prosamanuskript (Bs) bei Posas letztem Auftritt mit der Königin:

(noch ganz ausser sich, blass wie ein Todter, mit zerstörtem Gesicht, zitternd an allen Gliedern);

zwei andern (Ba und Bd) dagegen:

(noch ausser sich, zitternd an allen Gliedern).

Angaben dagegen bleiben äusserst häufig[1]), und zwar wird das Erröten manchmal von den Personen selbst gefühlt und bekannt[2]), während das Erblassen ausschliesslich von anderen beobachtet wird. Die damit verbundene Frage nach dem Befinden war, wie R. M. Werner[3]) gezeigt hat, eine typische Formel, um zwei Personen ins Gespräch zu bringen; dahin gehören also bei Schiller:

Räub. I, 1: Aber ist euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blass.
Kab. I, 4: Du bist blass, Louise?

Dabei war in der Exposition die Frage nach dem Grund des veränderten Aussehens ein geschickter Anstoss zur Erzählung vorausgegangener Geschehnisse, z. B.

Carlos 148 f.: Ein unnatürlich Roth
Entzündet sich auf Ihren blassen Wangen
Und Ihre Lippen zittern fieberhaft.
Was muss ich glauben, theurer Prinz?

Das Erröten ist nicht nur ein Kennzeichen der Scham und Verlegenheit, sondern allen erregenden Affekten gemeinsam, ebenso wie das Erbleichen als Intensitätssymptom aller

[1]) Vgl. oben S. 342.

[2]) Fiesko IV, 12: „Wäre die Nacht nicht so dichte, du würdest meine flammrothe Wangen sehen".

Carlos v. 226 f.: „O stille, Prinz, von diesen kindischen Geschichten, die mich jetzt noch schamroth machen."

(Thalia) v. 2575 f.: .... „Ja, liebes Mädchen, roth
Musst du mich werden lassen."

Jgfr. 2894 f.: .... Was meine Wangen färbte
War die Verwirrung nicht der blöden Scham."

Vgl. auch Phädra 199, wo Schiller Racines:
„Oenone, la rougeur me couvre le visage"
in der Übersetzung belebte:
„Fühl her, wie meine Wange glüht, Oenone."

[3]) Ph. L. Hahn. Qu. u. Forsch. XXII, S. 108 ff.

An „Kabale und Liebe" werden wir besonders in Wagners „Reue nach der That" erinnert:

Langen (Kommt und stutzt) Himmel! Sie weinen: mein Rickchen weint! und warum?

hemmenden Affekte auftritt. Bei starken Gemütsbewegungen wechselt beides ab, z. B.:

Kab. II, 3: { (unter merkbarem Herzklopfen)
(entfärbt sich und zittert)

Carlos 1265 b.: Karlos fängt an heftig zu zittern und wechselsweise zu erblassen und zu erröthen.

Zum Erröten gesellt sich das Herzklopfen, während das Erbleichen von Zittern begleitet wird, das sich bis zur Ohnmacht steigern kann:

Kab. I, 7: (schneeblass und zitternd).
V, 2: (sinkt leichenblass nieder).
Jgfr. 3381 f.: Was ist der Jungfrau? Sie erbleicht, sie sinkt.
(Johanna schwindelt und will sinken.)

Das Herzklopfen ist für den Schauspieler anzudeuten, indem er entweder an die Stelle des Herzens fasst, um dessen Schlag zu beschwichtigen:

Jgfr. 3956: (Johanna fährt mit der Hand nach der Brust)

oder durch heftigeres Atmen:

Kab. II, 5: O lass mich Athem schöpfen an dieser Brust.
III, 5. Wie wird mir? Warum geht mein Odem so ängstlich.

Dieses Ringen nach Atem, das die physiologische Bedingung des Seufzers ist, kann sich in starker Beklemmung bis zu dem Rufe Clavigos und Gretchens: „Luft! Luft!“ steigern; für alle Stürmer und Dränger ist dieser Ausdruck einer starken Erregung besonders bezeichnend[1]).

Nun sind die Innervationsveränderungen nicht eigentlich der charakteristische Ausdruck für einen bestimmten Affekt; sie beginnen unerkennbar bereits bei der leisesten inneren Regung, noch ehe die sichtbaren Ausdrucksbewegungen einsetzen; verstärkt treten sie dann als deren Begleiterscheinungen auf. Sogar das Erröten ist so wenig das einzige Kennzeichen der Scham, dass Engel[2]) mit Aristoteles sagen konnte: „Die Scham ist im Auge.“ Das Erbleichen wiederum unterstützt nur den Gesichtsausdruck des Schreckens; beide verbinden

---

[1]) Müller, Golo u. Genov. III, 8: Adolf. O, Luft! (Reisst den Wams auf.)
Wagner, Kindermörderin VI: Humbrecht (reisst sich die Westenknöpf alle auf). Die ganze Welt wird mir zu enge! (tief Athem holend.) Puuh!

[2]) Ideen zu einer Mimik I, 285.

sich auch in der Sprache, wie wir gerade an den kühnen Bildern Schillers beobachten können:

Der schreckenbleiche Mund (Kraniche des Ibykus).
Dein todtenblasser Blick (Carlos 355).

Ausdruck des Blickes. Der Glanz der Augen[1]) gehört noch mit zu den eben besprochenen Ausdruckserscheinungen des Blutumlaufs; er tritt bei erregenden Affekten zusammen mit der Röte der Wangen auf:

Braut 548 f.: Von hoher Röthe Glut seh ich die Wangen
Des Bruders glänzen, und sein Auge blitzt;

während die Mattigkeit des Auges den deprimierenden Affekt begleitet:

Carlos 4113: (im Vorübergehen lässt er einen matten, sterbenden Blick auf den Marquis fallen.)

Drei Faktoren sind es hauptsächlich, durch die der Ausdruck des Auges zu stande kommt: die Richtung, die Schnelligkeit, die Energie des Blickes.

Die Spannung der Augapfelmuskeln zeigt den Grad der Aufmerksamkeit an: von der schlaffen Selbstvergessenheit der bewundernden Hingabe[2]) steigert sich die Festigkeit über den prüfenden, forschenden, argwöhnischen Blick der Beobachtung hinaus bis zum starren Ausdruck des durchbohrenden Hasses, der vernichtenden Wut, des Entsetzens, ja bis zur Erschöpfung, die wieder das Bewusstsein eines Zieles verliert und ins Leere starrt[3]).

---

[1]) Piderit, Mimik u. Physiognomik. 2. Aufl. S. 77 f.

[2]) Räub. III, 2: Moor (in den Anblick verschwimmt).
Kab. II, 3: (Pause, worinn sie ihn schmelzend ansieht).
V, 7: mit trunkenem Aug auf ihrem Anblick verweilend.
Ferner Carlos 3271, Picc. 721 b., Braut 507 b.

[3]) Fiesko II, 3: (sieht ihr betäubt nach.)
V, 13: (den stieren Blick in einen Winkel geheftet.)
Kab. IV, 4: (die Augen grass in einen Winkel geworfen.)
V, 1: (schaut lange mit einem schmerzlichen starren Blik vor sich hinaus.)
V, 7: (Er steht auf der andern Seite und sieht starr vor sich hinaus.)
Ferner Carlos 3979, W. T. 1190 a, 3421 b.

Auch kommt es auf die Stellung der Personen zu einander an[1]) und darauf, ob die Beobachtung eine einseitige ist oder ob beide sich ins Auge sehen. Die vorsichtige Prüfung, die noch unsicher ist, will unbemerkt sein; der Beobachtende bleibt deshalb abseits oder er begibt sich sogar zu seinem Zwecke in weitere Entfernung[2]); er lässt, ohne dem Objekt das ganze Gesicht zuzuwenden, die Blicke seitwärts schweifen und hält sich bereit, sie rasch zurückzuziehen. Die besonderen Bezeichnungen des jungen Schiller für diesen Blick sind „forschend", „laurend", „tückisch", „schielend"[3]).

Etwas anderes ist die herausfordernde Musterung: der Beobachter wendet sich dem Objekt voll zu; er misst es von Kopf bis zu Fuss[4]), oder er rückt ihm näher und sucht mit durchdringendem Blick das Auge des Gegners:

Räub. (Trsp.) IV, 1: (sieht ihr scharf ins Gesicht.)
Fiesko IV, 12: (ihm starr und wild unter die Augen.)
Kab. V, 1: (er hält sie fester, blickt sie eine Weile starr und durchdringend an.)
Jgfr. 2723 f.: (Dü Chatel tritt einige Schritte näher und sucht in den Augen des Herzogs zu lesen.)

---

[1]) Henke. Vorträge über Plastik, Mimik u. Drama. Rostock 1892. S. 51 ff.

[2]) Vgl. Carlos 1738 a, Picc. 2155 b, 2181 a, W. T. 1569.

[3]) Fiesko I, 9: (Fiesko tritt vor einen Spiegel und schielt über das Papier.)
V, 12: (wirft von der Seite einen forschenden Blik darauf, den er starr und langsam unter Verzerrungen zurückzieht).
Kab. I, 7: (einen laurenden Blik auf ihn werfend.)
V, 7: (zuweilen furchtsam und verstohlen nach ihm hinüber schielend.)
Carlos (Thalia) 160: Karlos (welcher diese ganze Rede durch die Augen tückisch auf ihn geheftet hat.)
M. St. 2229: (Sie fixirt mit den Augen die Maria, indem sie zu Paulet weiter spricht.)

[4]) Räub. (Bühnenb.) IV, 11: (misst ihn mit einem grossen Blick.)
Fiesko I, 9: (Mohr betrachtet ihn vom Fuss bis zum Wirbel.)
Kab. III, 6: (wiederum Pause, worin sie den Sekretair von oben bis unten ansieht.)
Ferner W. T. 1830 a, Tell 3150 a.

Wenn der Beobachtete den Blick nicht auszuhalten vermag, so wendet er sein Auge seitwärts:

Carlos (Thalia) 2221 a: (nachdem sie umsonst gesucht hat, seinen herumschweifenden Blicken zu begegnen.)
W. T. 2065 b: (Thekla seinen Blick vermeidend, zeigt mit der Hand auf ihren Vater);

wenn er ihn erwidert, so entsteht ein stummes Gespräch:

Carlos 3707: (Beide sehen einander mit unverwandten Augen an).

Bei wichtigen Auseinandersetzungen stehen sich beide Teile mit offenem Blick gegenüber, denn:

Weit besser spricht sich's, weit eindringender,
Wenn deine Blicke seinem Blick begegnen.

Diese Stelle in den „Phönizierinnen" (463 f.) ist so frei übersetzt, dass man sie geradezu als Schillers Eigentum bezeichnen kann; ebenso einige Verse der „Iphigenie"[1]), in denen der Chor den einen entscheidenden Blick zwischen Paris und Helena schildert. Die Liebe auf den ersten Blick ist eigentlich ein Romanmotiv: auf der offenen Bühne fehlt die Analyse des seelischen Vorgangs, die uns der Erzähler geben kann. In der Oper zwar, z. B. bei Richard Wagner, übernimmt das Orchester während eines langen Stillstandes der Handlung diese psychologische Vermittlung; das Drama dagegen kann dies Motiv nur dann zur theatralischen Wirkung bringen, wenn es den tiefen Eindruck sogleich in äussere Handlung umsetzt. So in der „Jungfrau von Orleans", wo Johanna das Schwert, mit dem sie schon das entblösste Haupt Lionels bedroht, plötzlich sinken lässt. Zwischen diesen beiden Bewegungen aber liegt auch hier ein Stillstand, Johanna bleibt unbeweglich stehen; dadurch und durch seine lange Dauer erhält der Blick Bedeutung und Nachdruck.

In den langen Blicken äussert sich jede Hingabe, die Liebe, die Bewunderung, die Dankbarkeit, das Mitleid:

---

[1]) 691 ff. Helenens Auge kam dir da entgegen,
Und liebewund zog sie's zurück.
Helenen kam dein Blick entgegen,
Und liebetrunken zogst zu ihn zurück.

Räub. (Trsp.) I, 6: (nach einigem Nachdenken, wobei er einen langen Blick auf Schweizern heftet.)
V, 7: (er heftet einen verweilenden Blick auf die Bande.)
Fiesko I, 10: Bertha (misst ihn mit einem langen Blik) Unglücklicher Vater!

Aus den hastig geschleuderten Blicken dagegen sprechen die aktiven Affekte:

Fiesko II, 17: (Zuweilen betrachtet er die andern fliegend und scharf.)
M. St. 2444: (Elisabeth, für Zorn sprachlos, schiesst wüthende Blicke auf Marien.)

Die seitwärts umherschweifenden unstäten Blicke[1]) kennzeichnen besonders das schlechte Gewissen, die Angst, die innere Unruhe; in der höchsten Erregung steigert sich dieser unsichere Wechsel der Blickrichtungen bis zum verdrehten Augenrollen, das zugleich der Ausdruck des heftigsten inneren Kampfes ist:

Fiesko (Bühnenb.) IV, 10: (blickt forschend mit rollenden Augen im Saal herum, dann mit einem schrecklichen Blick zum Himmel.)
Tell 1990 b: (Tell steht in fürchterlichem Kampf, mit den Händen zuckend, und die rollenden Augen bald auf den Landgraf, bald zum Himmel gerichtet.)

Der Blick zum Himmel ist von vielseitiger Bedeutung; Heinse[2]) z. B. klagt im „Ardinghello“ einmal über die Mangelhaftigkeit präziser Ausdrucksbewegungen in der bildenden Kunst: „Ein zum Himmel gekehrtes Auge, nehmen wir das edelste Glied, wie vielerlei kann dies zum Beispiel nicht ausdrücken.“ In der Malerei finden wir vor allem bei den Italienern des sechszehnten Jahrhunderts den verzückten, exaltierten Blick. Aber auch die stille inbrünstige Andacht, ebenso das Bekenntnis der Schuld wie die Beteurung der Unschuld richten das Auge aufwärts. Der Erschütterte sucht in einem Blick nach oben Kraft:

Räub. V, 2: (in der fürchterlichsten Beklemmung gen Himmel sehend);

---

[1]) Carlos 1302. Picc. 1412 b, M. St. 2759 a, Tell 3104 a.
[2]) Ardinghello, hsg. v. Laube. I, S. 253.

und so wird dies Aufwärtsschauen nicht nur zum Ausdruck der ratlosen Verzweiflung:

Kab. III, 6: Louise (mit einem Blik zum Himmel) Das noch! das auch noch! — — Im Thurm? Und warum im Thurm?

sondern auch der tiefen Ergriffenheit, so am Schluss von Wallensteins Tod:

(Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel.)

In den niedergeschlagenen Augen dagegen äussert sich die Verlegenheit, die Verwirrung, die Scham, zugleich die niederschlagende Enttäuschung und Betrübnis[1]).

Nun gibt es fast noch mehr Beispiele, wo nicht die Ausdrucksform, sondern der Ausdrucksinhalt des Blickes angegeben ist; es hätte indessen wenig Wert, einzelne Fälle aufzuzählen, wo der siegjauchzende, der bedeutende, der grosse, der volle, der schwere, oder der feine, ernste, bedenkliche, gespannte, stutzige, verwundernde, erschrockene, fürchterliche Blick sich finden.

Mimik des Gesichts. Das Auge selbst ist dabei nicht der einzige, ja nicht einmal der hauptsächliche Träger des Ausdrucks; zum gespannten Blick z. B. gehören die „hohen Augenbraunen“[2]); wie denn überhaupt die Muskeln, die die Augenbrauen und die Stirn bewegen, fast wichtiger sind als die des Augapfels. So erklärt sich die seltsame, unplastische Verbindung, die Schiller, dessen Balladendichtung im mimischen Ausdruck minder besonnen ist, im „Gang nach dem Eisenhammer“ gebraucht:

Drauf rollt der Graf die finstern Brau'n.

---

[1]) Räub. IV, 4: (sieht zur Erde.)
(Trsp.) V, 6: (steht, den Blick in den Boden gewurzelt)
Fiesko II, 13: (Gianettino heftet den Blick sprachlos zu Boden.)
(Bühnenb.) V, 6: Niemand giebt Antwort — Alle Augen kriechen am Boden.)
Ferner Carlos 8 b, 448, 2395, 4811. Picc. 643 b. Jgfr. 35 f.

[2]) Goethes Faust v. 41. Cotta'sche Jubiläums-Ausgabe Bd. 13, S. 5. 266.

Während bei gespannter Aufmerksamkeit die Stirne durch das Hochziehen der Augenbrauen in horizontale Falten gedrängt wird, verbinden sich beim finstern Ausdruck mit den herabgezogenen Brauen die senkrechten Stirnfalten:

Räub. II, 2: Meine Aug-Braunen sollen über euch herhangen wie Gewitter-Wolken, meine Stirne soll euer Wetterglas seyn!

Beide, horizontale wie senkrechte Stirnfalten vereinigen sich beim Ausdruck des Schreckens, wie wir ihn an der Laokoon-Skulptur[1]) wahrnehmen.

Es ist nun auffallend, wie selten die Stirnbewegungen direkt angegeben sind:

W. T. 779: (mit finsterm Stirnfalten);

viel häufiger sind sie indirekt bezeichnet, z. B. bei Lenz (Der neue Menoza II, 7) wo der Ärger durch einen drastischen Vergleich illustriert wird;

was ziehst du denn die Stirn wie ein altes Handschuhleder?

bei Schiller in dem eben erwähnten Beispiel aus den Räubern, und später wieder mit einem ganz ähnlichen Bild in der Jungfrau von Orleans:

z. 2371 f.: Des Zornes Donnerwolke schmilzt
Von seiner Stirne thränenthauend hin.

Noch mehr als die Stirnbewegungen tragen zum Gesichtsausdruck die Bewegungen des Mundes bei. Zwar sollte nach der Regel des Riccoboni, die auch F. L. Schröder[2]) seinen Schauspielern vorlegte, nur der obere Teil des Gesichts, insbesondere die Stirn in unablässiger Bewegung sein, während der Mund der Artikulation dienen und sich nur zum Lachen verziehen sollte. Aber bei Schiller sind gerade die symp-

---

[1]) Vgl. Goed. X, 161. Einsiedel dagegen (S. 89) wollte im Anschluss an ein Bild Garricks als Richard III. den Ausdruck des Schreckens den unteren Gesichtspartien zuweisen: „Der Ausdruck des Zornes ruht vorzüglich auf den obern Theilen des Gesichts und am sprechendsten ist der grässliche Zug der Stirne — der Ausdruck des Schreckens ruht mehr auf den untern Theilen, und am sichtbarsten bezeichnet ihn die Unterlippe, die abwärts fällt und bewegliche lebende Züge bildet."

[2]) Meyer, Schröder II, 2, S. 203 f.

tomatischen Mundbewegungen besonders häufig, wobei in Betracht kommt, dass dies des Dichters eigene Mimik war; die Unterlippe zeigte nach Caroline v. Wolzogens Schilderung[1]) „das Spiel seiner momentanen Empfindung“.

Als Streicher[2]) den jungen Schiller zum ersten Male sah, fiel ihm das öftere Lächeln während des Redens auf; dasselbe überlegene Lächeln beobachten wir auch an den Helden der ersten Stücke, Karl Moor und Fiesko, mehrmals. Ausserdem findet sich das schmerzvolle (Kab. III, 6), das ironische (Carlos 1704 a), das beissende Lächeln (Fiesko V, 13) und jene Mundbewegung, die in Schillers Jugendsprache[3]) und überhaupt im Schwäbischen „schmollen“ heisst. Als Gianettino arglos dem Fiesko Glück zu seinen Unternehmungen wünscht, erwiedert dieser, indem er „schmollt“; im Leipziger Manuskript heisst es statt dessen „lächelt heuchlerisch vor sich hin“; beides ist identisch.

Es gibt auch ein Lächeln des Ingrimms, das mit Zähneknirschen verbunden ist; Ärger und verhaltene Wut äussern sich durch Aufeinanderbeissen der Zähne oder Nagen an der Unterlippe, wie es bei Karl Moor als Zeichen des stärksten Grimmes erklärt ist[4]). In Kabale und Liebe tritt es mit dem Zähneknirschen vereinigt auf:

> III. 4: Ferdinand (das Gesicht verzerrt, und an der Unterlippe nagend). Gibst du ihn auf?
> Louise. Nein! Sieh mich an lieber Walter. Nicht so bitter die Zähne geknirscht.

---

[1]) Schillers Leben (Cotta'sche Handbibliothek) S. 271. Ähnlich Scharffenstein (Weltrich S. 324).

[2]) Streicher S. 65.

[3]) Vgl. Goed. I, 240. 284. 400. II, 32. 129. III, 84. 106. Es ist dies die ältere Bedeutung, die auch das mittelhochdeutsche „smielen“ und englisch „to smile“ haben. In unserem heutigen Gebrauch dagegen findet sich dies Wort in einem Brief an Körner vom 17. März 1788. (Jonas II, 30).

[4]) Vgl. oben S. 379 f. Ferner Goed. II, 323, 11. III, 127, 19. 157, 11. 382, 10.

Übrigens spielt in den mimischen Vorschriften aller Stürmer und Dränger das verzerrte Spiel des Mundes eine grosse Rolle; ein grasses Beispiel sei aus Klingers Simsone Grisaldo II, 10 erwähnt:

Bastiano. Du blutst am Mund, Curio!
Curio. Ich hab mir die Zähne ausgebissen, hab mir die Zunge durchgebissen und das Blut steigt mir aus meiner tollen Brust auf.

Zu diesen Ausschreitungen gehört denn auch das Zähneblecken, mit dem Fiesko den Himmel herausfordert, oder der Ingrimm, mit dem Franz Moor (Räub. Trsp. V, 6) in die Ketten beisst[1]), endlich das Zähneklappern der Angst, mit dem Miller (Kab. II, 6) auf den Präsidenten losgeht. Sogar das Schäumen der Wut[2]) wird zur Vorschrift:

Direkt: Räub. I, 2: (schäumend auf die Erde stampfend.)
Fiesko V, 3: (schäumend, fürchterlich.)
Indirekt: Räub. (Trsp.) V, 6: Ha Schandbube! dass ich nicht all mein Gift in diesem Schaum auf dein Angesicht geifern kann!

In den späteren Stücken können solche Übertreibungen nicht mehr auftreten; wohl kommen auch dort starke Affekte zur Entladung, die das Gesicht aufs äusserste verzerren müssen, aber dem Schauspieler ist nicht mehr zugemutet, diese Erscheinungen zu verwirklichen; der höchste Grad des Schmerzes und Entsetzens findet seinen Ausdruck im Verhüllen oder Abwenden des Gesichtes.

Bewegungen des Oberkörpers und der Arme. Mit den Bewegungen des Oberkörpers nähern wir uns wieder dem Gebiet der malenden Gesten. Bereits das Kopfschütteln, das wir als verneinende Pantomime oder als Unterstützung

---

[1]) Ein für Lenz charakteristischer Ausdruck ist es, dass seine Personen, wenn sie keinen Rat wissen, sich in die Finger beissen.
Der Engländer V, 1: (beisst sich in die Hände.)
Ebenso in „Amor vincit omnia“ IV (Anm. ü. Theater S. 112) und den „Wolken“ (Dram. Nachl. S. 322).

[2]) Einem naturalistischen Schauspieler der früheren Zeit wurde wirklich nachgesagt, er habe bei der Darstellung von Wutszenen Seife in den Mund genommen (Devrient II, 408).

einer Negation finden, wird als gefühlsmässig gesteigerte Ablehnung zum Ausdruck des Bedenkens und Unwillens:

Fiesko II, 9: (schüttelt den Kopf, bedenklich).
Carlos 5190 b: (Mit unwilligem Kopfschütteln).

Auch das zweifelnde Achselzucken[1]) steht auf der Grenze; es verleiht zunächst nur äusserlich dem gesprochenen Wort verstärkenden Nachdruck (W. T. 2589, Jgfr. 735), aber es kann sich ebenso zum selbständigen Gefühlsausdruck erheben:

Fiesko V, 14: Lomellin (hämisch die Achsel zuckend).

Schiller selbst hat diese fliessenden Übergänge wohl erkannt; in der Abhandlung „Über Anmut und Würde"[2]) ist es ausgesprochen, dass auch die willkürliche Bewegung, die einen bewussten Zweck verfolgt, durch die Art, wie sie vollzogen wird, sympathetisch bestimmt werden, d. h. einen Empfindungsgehalt aufnehmen kann. Das eigentliche Organ der willkürlichen Bewegungen sind die Arme; sie sind die unmittelbaren Untertanen des Willens und haben den Beruf der Zweckmässigkeit; deshalb beobachten wir nun gerade an ihren Bewegungen auch das Umgekehrte: auch wenn der Empfindungsausdruck als das eigentlich treibende Moment das Übergewicht gewinnt, behält die Richtung der Bewegung noch einen zweckmässigen Anschein. Fast jede Armbewegung tritt, weil sie nun einmal irgend eine Richtung einschlagen muss, zu einem Gegenstand in Beziehung und wird somit zum Symbol, zur übertragenen Zweckmässigkeit.

---

[1]) Auch hier haben wir es mit einem charakteristischen Bestandteil von Schillers eigener Mimik zu tun; als solcher wird es von Voss d. J. in einem Briefe erwähnt: „Schiller hatte auch einige Recensierblicke und ein ganz eigenes Achselzucken von kritischer Bedeutung." (Gräf, Goethe und Schiller in Briefen v. Heinr. Voss d. J. S. 32.)

Übrigens hat sich auch in dieser Bewegung die Geniezeit merkwürdige Übertreibungen gestattet, z. B. Gerstenberg in „Minona" IV:

Oberdruid (zieht die Schultern mit einer seltsamen Grimasse bis über die Ohren in die Höhe).

[2]) Goed. X, S. 82. Vgl. oben S. 366 f.

[3]) Wundt, Völkerpsychologie I, 1. S. 74. 175 ff.

Bei dem Handauflegen auf die Brust, dem Zeichen der Ergebenheit[1]) lässt sich z. B. die Verwandtschaft mit den oben behandelten malenden Gesten leicht erkennen. Das Ballen der Faust und das drohende Emporheben erinnert daran, dass der Arm die ursprüngliche Waffe des Menschen ist, mit der er dem, der seinen Zorn erregt, gegenübertritt. Etwas Ähnliches gilt von den Bewegungen, die gegen den eigenen Körper gerichtet sind; wir finden z. B. bei Schiller das Einstemmen der Arme in die Hüften als Zeichen des Hohnes und Trotzes[2]); es gibt der eigenen Haltung Festigkeit. Der sich Besinnende, der mit der Hand über die Stirn fährt[3]), erweckt den Anschein, als wolle er einen entweichenden Gedanken zurückhalten. Wiederum fasst der, der im Ärger über eine selbstverschuldete Dummheit sich vor den Kopf schlägt[4]), die Stirn als den Sitz des schlummernden Verstandes auf, den er damit wecken oder strafen will. Aus solchen Angriffen gegen die eigene Person gehen schliesslich die Äusserungen selbstvernichtender Wut hervor, in denen sich die Verzweiflung des alten Moor (Räub. II, 2) kundgibt:

> sich die Haare ausraufend.
> sein Gesicht zerfleischend.
> schlägt mit geballter Faust wider Brust und Stirn.
> wütet wider sich selber.

Aber auch gegen leblose Gegenstände kann sich der Affekt entladen. An dem Beispiel des Xerxes, der das Meer peitschen liess, hat Home[5]) gezeigt, wie im Zorn zuweilen ein un-

---

[1]) Braut 100b: Die Ältesten entfernen sich schweigend, die Hand auf der Brust.

[2]) Fiesko I, 4: steht still mit angestemmten Armen.
III, 4: er stellt sich trozig neben ihn, stemmt den Ellenbogen an.

[3]) Fiesko I, 10: (die Hand vor die Stirne) Was will ich aber?

[4]) Räub. I, 2 (S. 35, 22): (Sich vor'n Kopf schlagend.)
(Trsp.) IV, 8 (S. 291, 16): (die Faust wider die Stirn).
Fiesko II, 3: Kalkagno (sieht ihr betäubt nach, dann ab, mit einem Schlag vor die Stirn). Dummkopf!

[5]) Grunds. d. Kritik (Meinhards Übers. 3. Aufl.) I, 216 f. Eine Personifikation in der umgekehrten Tendenz ist das Küssen der Erde (Räub. IV, 1). Ähnlich sind die symbolischen Armbewegungen Tells nach seiner Rettung zu erklären (2198 a).

schuldiges Objekt personifiziert und an ihm der Grimm ausgelassen wird. Dies führt zur sinnlosen Zerstörungswut, wie sie auch in „Kabale und Liebe“ einmal auftritt:

> III, 4: Ferdinand (hat in der Zerstreuung und Wut eine Violine ergriffen und auf derselben zu spielen versucht — Jetzt zerreisst er die Saiten, zerschmettert das Instrument auf dem Boden und bricht in ein lautes Gelächter aus).

Nur wenige Arm- und Handbewegungen erscheinen, auch wenn sie bei besonnenerem Gemütszustande auftreten, gänzlich unwillkürlich, ohne einen Schein von Zweckmässigkeit; so etwa das Händezusammenschlagen der Verwunderung und des Entsetzens[1], das sich bis zum Händeringen der Verzweiflung[2] steigern kann. Aber mit diesem Händeringen ist wiederum das Händefalten[3] nahe verwandt, das beim Gebet als Ausdruck der Unterwürfigkeit seine ursprüngliche symbolische Bedeutung hat: der Besiegte bot dem Sieger die Hände zum Fesseln dar.

Mit dem willkürlichen Gehalt, der vielen dieser sympathetischen Gebärden noch innewohnt, hängt es zusammen, dass gerade die Armbewegungen besonders unter dem Gesetz der abgemessenen schönen Linie standen. Goethe gibt eine genaue Regel, wie zuerst die Hand, dann der Ellenbogen und schliesslich der ganze Arm zu bewegen sei; der Oberarm müsse sich so lange als möglich an den Leib anschliessen: „Denn wenn ich meinen Arm, wenn von gewöhnlichen Dingen die Rede ist, nur wenig erhebe, um so viel mehr Effekt bringt es dann hervor, wenn ich ihn ganz emporhalte.“ Das erwähnte Bild[4] von Melch. Kraus, worauf die drei Eidgenossen beim Schwur die Hände nicht über Kopfhöhe erheben, steht

---

[1]) Z. B. Goed. II, 101, 18. III, 129, 18. 141, 16. 490, 24.

[2]) Goed. II, 191, 15. 295, 21. III, 445, 7. Carlos v. 3986. Tell 181.

[3]) Räub. (Trsp.) V, 6: (die Hände gefalten mit Inbrunst.)
Fiesko IV, 11: (mit Grazie ihre Hände faltend.)
Kab. IV, 5: (indem er die Hände schrecklich faltet.)

[4]) Vgl. oben S. 277.

in Beziehung zum Weimarer Stil; vielleicht wirkte noch jenes Gesetz des französischen Theaters nach, das Riccoboni[1]) vermittelt hatte: „Es ist eine ganz bekannte Regel, dass man die Hand nicht höher, als das Auge ist, bringen darf. Wenn den Schauspieler aber eine heftige Leidenschaft dahin reisst, so kann er alle diese Regeln vergessen; er kann sich mit mehr Geschwindigkeit bewegen und die Arme wohl bis über den Kopf erheben."

Der junge Schiller liess sich durch diese Regel nicht beengen; nicht nur in der höchsten Exaltation treten die gesteigerten Armbewegungen ein — z. B. wenn Leonore (Fiesko V, 5) ihre Arme schwärmend in die Luft wirft oder Don Carlos (v. 1291), die Arme zum Himmel emporgeworfen, ausser Fassung durchs Zimmer stürzt — sondern das Emporstrecken der Arme kommt auch als bewusstere Bewegung vor. Bei Anrufungen Gottes verstärkt es den Blick gen Himmel; es gehört zu den erwähnten symbolischen Gesten namentlich als Beteuerung der Unschuld,[2]), die ihre reinen Hände dem höchsten Richter entgegenhält:

Kab. V. 1: Jezt weiss ich nichts mehr (mit aufgehobener Rechte) stehe dir, Gott Richter! für diese Seele nicht mehr.
V, 8: (Eine schrekliche Bewegung des Arms gegen den Himmel) Von mir nicht, von mir nicht, Richter der Welt;

eine besondere Eigentümlichkeit Schillers ist hierbei die Vereinigung zweier Personen[3]), die ihre Hände gemeinsam emporstrecken:

Kab. V, 7: (ihre Hand fassend und emporhaltend.)
Carlos (Thal.) 1330: (er fasst Rodrigo's Hand und hält sie gegen den Himmel.)

Gegenseitige Bewegungen zweier Personen. Das Berühren mit der Hand ist zunächst ein Zeichen steigen-

[1]) Beytr. z. Hist. u. Aufnahme d. Theaters. 4. Stück. S. 492. Seckendorf, Vorles. ü. Dekl. u. Mimik II, 278.

[2]) So noch in den späteren Dramen indirekt: W. T. 3782, Tell 3180.

[3]) Auch das Hand auf die Brust Legen der Ergebenheit wird zur Doppelbewegung:
Fiesko I, 6: (er fasst Gianettinos Hand und hält sie gegen seine Brust.)

der Vertraulichkeit; es gewinnt einen feierlichen Nachdruck mit dem Handauflegen auf das Haupt. Während das rührende Drama mit dem väterlichen Segen äusserst freigebig war[1]), spart Schiller das Handauflegen für die bedeutendsten Momente auf und verwendet es nicht nur beim Segen sondern auch bei der Verurteilung und beim Fluch:

Fiesko I, 12: Verrina (feierlicher, seine Hand auf Berthas Haupt gelegt) Verflucht sei die Luft, die dich fächelt!

Kab. V, 7: (furchtbarfeierlich, indem er die Hand auf ihren Kopf sinken lässt).

Im gewöhnlichen Dialog trieben die Schauspieler oft aus Verlegenheit, wohin sie mit ihren Händen sollten, Missbrauch mit dem vertraulichen Erfassen der Hand[2]); aber auch von den Dramatikern finden wir diese Vorschrift auffallend häufig ausgesprochen. In den Stücken von Lenz[3]) stellt sich das Ergreifen der Hand mit jedem herzlicheren Ton, zumal bei der Eröffnung von Liebesszenen ein; Ifflands Personen fassen in

---

[1]) Knigge (Reise nach Braunschweig. 2. Aufl. S. 188) verspottet deshalb Kotzebue, in dessen „Indianern in England“ Herr Smith gleich im ersten Auftritte vier Segen austeilt.

[2]) In Weimar, wo die einzelnen Personen möglichsten Abstand halten sollten, wird diese Annäherung nur in leidenschaftlichen Momenten erlaubt worden sein; Goethes Theaterregeln stimmen hierin wiederum mit denen Fr. L. Schröders überein (Vgl. S. 241 Anm. 2). In dessen Bemerkungen zu Riccoboni heisst es: „Weder der gesittete Mann, noch der Bauer fasst ein Frauenzimmer immer bei der Hand; noch weniger der Mann den Mann. Diese Gewohnheit kommt von der Verlegenheit, was man mit den Händen anfangen soll; diese Verlegenheit von dem Wahn, dass die Hände immer in Bewegung seyn müssen. Beobachtet man, während drei Stunden, eine Gesellschaft von vier und zwanzig Personen, so wird man finden, dass die gegenseitigen Hände nicht so oft berührt werden, als auf dem Theater, unter vier Personen in einer halben Stunde; wären auch in jener Gesellschaft ein paar Gecken gewesen. Wenn es gar so weit geht, dass der oder die Untergeordnete in einem leidenschaftlosen Gespräche die Hand des Fürsten oder der Fürstin ergreift, so fühlt der Mann von Welt einen elektrischen Schlag. Ich habe Nathan den Weisen Saladins Arm berühren, und ihm den ganzen Auftritt so nahe stehen sehen, dass keine Person zwischen ihnen durch konnte.“ —

Auch im Don Carlos (3201 b) fasste ursprünglich Posa Philipps Hand; seit der Umarbeitung von 1801 ist diese Vertraulichkeit beseitigt.

[3]) Vgl. D. Nat.- Litt. 80, II. S. 11, 21, 72, 98, 99, 100, 108, 119.

überwallender Rührung „mit einem Strom des Gefühls“ die Hand des Gegenüberstehenden; bei Schiller endlich finden wir die verschiedensten Motive für diese Bewegung: sie geschieht mit überlegenem Lächeln (Räub. I, 2. S. 31), mitleidig (Fiesko II, 2. S. 44), liebevoll (Fiesko IV, 14. S. 130), gütig (Carlos 4155), zärtlich (Picc. 1715), mit steigender Wärme (Picc. 782 b), mit einschmeichelndem Interesse (Carlos 1609 a), heftig bewegt (W. T. 2062 a), stillwüthend (Fiesko, Bühnenb. II, 10. S. 236).

Die Zärtlichkeit äussert sich noch besonders im auf die Wange Klopfen (Carlos, Thal. v. 2155); die liebevolle Anerkennung im Schlag auf die Schulter:

Kab. I, 7: (freundlich, indem er ihn auf die Achsel klopft).

Etwas anderes ist das langsame Handauflegen auf die Schulter, das besonders gewichtige, eindringliche Worte begleitet:

Kab. II, 1: (bedeutend, indem sie eine Hand auf Sophiens Achsel fallen lässt).
Carlos 1311 a: (Karlos legt ihm eine Hand auf die Schulter und sieht ihm ernst und feierlich ins Gesicht.)

Was von dem Ergreifen der Hand gesagt wurde, gilt noch in verstärktem Masse von dem Niederknieen; es gehört zu jenen exaltierten Bewegungen, mit denen man im täglichen Leben äusserst sparsam, auf dem Theater um so verschwenderischer ist[2]). In Schillers Dramen ist mit dem Kniefall meistens eine Bitte um Erhörung verbunden, so bei Liebeserklärungen (Räub. I, 3. S. 55; Fiesko II, 3. S. 47; Carlos 624 a, 795 a, 4395; M. St. 2072 b), aber auch bei der Bitte um Hilfe, um Erbarmen, um Gnade. Die inbrünstigste Form ist das Umfassen der Kniee des anderen[3]), z. B. wenn Amalia

---

[1]) Stiehler, Theat. Forsch. XVI, S. 134.

[2]) Gegen den Missbrauch erhob vor allem Lichtenberg seine Stimme. Vermischte Schriften (1844) II, S. 24. Fr. L. Schmidt, Dramaturg. Aphorismen III, 184 f.

[3]) Besonders bei Lenz:
Der neue Menoza II, 1: Graf (umfasst ihre Kniee und drückt sein Gesicht an dieselben.)
II, 5: Graf (küsst ihr das Knie).

um den Tod bittet (Räub. V, 2) oder Baumgarten um Rettung fleht (Tell 111 a).

Auch bei Anrufungen des Himmels sinkt der Betende nieder, und zwar nicht nur bei der Bitte, sondern auch beim Eid (Fiesko I, 12). Ebenso bei eindringlicher Beschwörung einer Person:

Kab. V, 7: Ferdinand (fällt in fürchterlicher Bewegung vor ihr nieder). Louise! Hast du den Marschall geliebt?

oder bei einem plötzlichen Geständnis (Kab. II, 5. S. 411; Carlos 2588, 4132), mit dem meistens zugleich die Bitte um Vergebung verbunden ist.

Zu dem Kniefall der Huldigung lässt es der gnädige Herrscher nicht kommen oder er mildert ihn, indem er den Gedemütigten selbst aufhebt. So begnadigt Philipp in der Thaliafassung Medina; Chatillon macht dieses Zeremoniell für die Versöhnung mit Burgund vorher ab (2460 ff.); auch die Jungfrau will den Kniefall der Agnes Sorel nicht dulden (3500, 3517 b); nur Elisabeth in „Maria Stuart" erfüllt die Erwartung nicht (2253 ff.)

Auch mit der Umarmung, in der die Begnadigung und Erhörung der Bitte häufig gipfelt, war man auf dem Theater freigebig. Nur auf der Weimarer Bühne waren die Umarmungen wie alle vertraulichen Annäherungen eingeschränkt; der Ärger eines von auswärts gekommenen Schauspielers, der sich in diesen vornehmen Stil nicht finden konnte, äussert sich deshalb in der Schmähschrift „Saat von Goethe gesät": in der Tragödie sei es Regel, sich drei Schritt vom Leibe zu bleiben; im bürgerlichen Stück sei wenigstens eine steife Umärmelung erlaubt[1]). Dieser Unterschied ist bezeichnend; die Umarmungen waren ein integrierender Bestandteil des rührenden Familiengemäldes und daraus schlechterdings nicht zu entfernen.

Freilich kommt die Umarmung nicht nur als Symptom der Rührung, sondern auch als leere konventionelle Begrüssungsform vor. Aber wenn in „Kabale und Liebe" (I, 6) der affektierte Hof-

---

[1]) Reinhold, Saat v. Goethe gesät. S. 22. 30.

marschall den Präsidenten zur Begrüssung und beim Abschied in die Arme schliesst, so ist eine komische Wirkung beabsichtigt, denn zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts war man in den gesellschaftlichen Formen bereits etwas zurückhaltender geworden, und Knigge[1]) z. B. schreibt: „Man sollte niemand, als etwa Eltern, Geschwister oder alte bewährte Freunde, umarmen und immer das Umarmen, das übrigens als blosse Höflichkeitsbezeugung ausser Gebrauch gekommen ist, von dem andern abwarten.“

In weitaus den meisten Fällen ist die Umarmung ein überschwänglicher Ausdruck der Ergriffenheit[2]); auch Schiller war darin nicht ganz frei von dem Geschmack der Zeit, und so vererbt sich noch in die späteren Dramen etwas von dieser Absicht, zu rühren. Dem Familienstücke nähern sich in der „Jungfrau von Orleans“ die Auftritte in Chalons (III, 3. 4.) mit den hausväterlichen Bemühungen um einen Gatten für Johanna und mit der allgemeinen Versöhnung, die sich nicht anders als in gruppenweiser Umarmung äussern kann:

(in demselben Augenblick eilen die drei burgundischen Ritter auf Dünois, La Hire und den Erzbischoff zu und umarmen einander. Beide Fürsten liegen eine Zeitlang einander sprachlos in den Armen.)

Die Umarmung ist aber auch Schillers eigenste Ausdrucksform für den Affekt der Freude. Der Jubelruf: „Seid umschlungen, Millionen!“ ist zu erklären aus einer Stelle in der „Theosophie des Julius“: „Es gibt Augenblicke im Leben, wo wir aufgelegt sind, jede Blume und jedes entlegene Gestirne, jeden Wurm und jeden geahndeten höheren Geist an den Busen zu drücken — ein Umarmen der ganzen Natur gleich unsrer Geliebten“[3]). In solcher Stimmung fällt Don Carlos dem Pagen um den Hals, ebenso belohnt diesen gleich darauf Prinzessin Eboli (Thalia 1819, 2175), und die Thaliafassung schliesst mit der Umarmung Medinas, in der der Prinz seine Freude über die königliche Gnade ausdrückt.

[1]) Üb. d. Umgang mit Menschen (Meyers Volksbücher) S. 21.
[2]) Stiehler, Theat. Forsch. XVI, S. 133.
[3]) Goed. IV, S. 47.

Diese Stelle fiel später der strenger durchgeführten spanischen Etikette zum Opfer; geblieben ist dagegen die freudige Umarmung Albas und Domingos nach dem Sturz des Maltesers[1]).

In den Liebesszenen ist die lange Umarmung, die nicht mit der schnellen Aufwallung vorübergeht, in allen wechselnden Phasen mit Erzählungskunst nüanciert, z. B. Räub. (Trsp.) IV, 12:

(sein Gesicht an ihren Busen verbergend)
(sie kämpft ohnmächtig gegen seine Bestürmung)
(sie drückt ihn fester an die Brust)
(an ihrem Halse gefesselt)
(R. Moor seiner nicht mehr mächtig, berührt ihren Mund, und ihre Küsse begegnen sich. Moor hängt stürmisch an ihren Lippen, sie sinkt halb ohnmächtig auf das Kanapee).

Ergreifen der Hand, Kniefall und Umarmung lassen sich zusammenfassen unter dem Begriff der Annäherung. Auch ohne diese Steigerung kann das Nähertreten allein eine Ausdrucksbewegung bilden, und zwar äussert sich darin in erster Linie das steigende Interesse [2]). Mit der Teilnahme verbindet sich die Besorgnis, die in der Annäherung an die gefährdete Person Ausdruck findet[3]), und unter diesem Vorwand drängt sich z. B. auch der Mohr an Fiesko heran. Aber auch die eigene Angst sucht Zuflucht (Fiesko V, 15. S. 155, 19; Kab. II, 4. S. 407, 12; Carlos 3793; W. T. 1583 b). Da, wo das Näherkommen keinen drohenden Charakter hat. wie etwa Franz Moors wildes Losgehen auf Pastor Moser (Räub. V, 1. S. 185, 13.) oder des Präsidenten Annäherung an Miller (Kab. II, 6. S. 416, 15), ist es meistens das Zeichen zunehmenden Vertrauens (Fiesko I, 9. S. 27, 16; Carlos Thal.

---

[1]) So wirft sich auch Bourgognino Verrina um den Hals, und Fiesko drückt an Leonorens Leiche Kalkagno „mit grässlicher Freude“ in seine Arme (Fiesko III, 5. V, 13).

[2]) Räub. II, 1. S. 62, 9; Fiesko I, 5. S. 19, 11. 24. 20, 13; Kab. IV, 7. S. 463, 5; Carlos 1752 b; Jgfr. 3299. 3315; Tell 3147 a.

[3]) Fiesko IV, 14. S. 129, 9; Kab. IV, 9. S. 469, 22; Carlos 4823. 5020.

178; Picc. 2173; M. St. 2319 b; Braut 481 a); es äussert sich darin der Mut, ein freies Wort zu wagen, z. B.:

Kab. II, 6: (kommt ihm näher, herzhafter.)
Carlos 3180 b: (der König ist bewegt; der Marquis bemerkt es und tritt einige Schritte näher.)
3201 b: (Er nähert sich ihm kühn, und indem er feste und feurige Blicke auf ihn richtet.)

Überhaupt führt, während das Schwanken den in einem inneren Kampfe Befindlichen fern hält, der Entschluss ihn dem Mitspielenden näher (Kab. II, 5. S. 411, 6. IV, 8. S. 466, 19. W. T. 2271).

Die verschiedenen Stufen in der Skala der annähernden Bewegungen enthalten fast durchweg etwas Bejahendes, ein Moment der Lust oder Begierde; die Unlust dagegen findet in der Abkehr, die verstärkt als Zurückweichen und Flucht auftritt, ihren Ausdruck. Das ganze Spiel, in dem die Empfindungen zweier Personen korrespondieren, läuft als Annäherung oder Entfernung auf gerader Bahn hin und her, so dass Einsiedels Theorie der Schauspielkunst versuchen konnte, das ganze Gestikulationssystem auf diese Beobachtung aufzubauen: „Alle innere Regungen in ihren mannigfaltigen Nüancen sind als Gradazionen des Begehrens oder Verabscheuens in Ansehung des mimischen Ausdrucks zu betrachten. . . . Umarmung ist der höchste Grad des Ausdrucks von Begehren, und Flucht mit Schauder der höchste Ausdruck vom Verabscheuen“[1]).

So findet das vertrauliche Ergreifen der Hand seinen Gegensatz in dem plötzlichen Loslassen, das den Ausdruck der Befremdung bildet:

Kab. I, 4: (erschrikt und lässt plötzlich seine Hand fahren),

ferner Carlos 4611; W. T. 1192 b; Tell 932 a, 3140.

---

[1]) Grundlagen zu einer Theorie d. Schauspielkunst, S. 64 ff. Ähnlich heisst es bereits beim jungen Schiller (Goed. I, 170): „Der Hass äussert sich im Körper gleichsam durch eine zurükstossende Kraft, wenn im Gegentheil selbst unser Körper durch jeden Händedruk, jede Umarmung in den Körper des Freundes übergehen will, gleichwie die Seelen harmonisch sich mischen.“

Dem festen Blick, der Annäherung sucht, ist das Wegwenden des Auges entgegengesetzt, worin sich Verlegenheit, schlechtes Gewissen, aber auch Unmut und Ablehnung kundgeben. Die Abkehr des ganzen Gesichtes ist eine Verstärkung; entweder handelt es sich, wie beim Verhüllen des Gesichtes, um ein scheues Verbergen der Rührung, des Schmerzes; oder der Ekel, der einen verächtlichen Gegenstand nicht länger anschauen mag, äussert sich als Abscheu.

An Stelle des Abwendens hatten die Stürmer und Dränger stärkere Symptome der Verachtung gewählt; auch Schiller lässt in den Räubern seine Amalia den „schamlosen Lästerer" Franz ins Gesicht schlagen, während es statt dessen in der Bühnenbearbeitung massvoll heisst:

sich abwendend.

Ob sich eine solche Vorschrift auf Gesicht oder ganzen Körper bezieht, kommt selten zum Ausdruck; nur bei starken Graden der Verachtung oder der verschlossenen Ablehnung ist ausdrücklich das Zukehren des Rückens vorgeschrieben:

Fiesko I, 8: Bourgognino (dreht ihm den Rüken, will gehen). Ich werde Sie verachten.

M. St. 3320 b: (Er nähert sich ihr in flehender Stellung, sie kehrt ihm den Rücken zu).

Eine gleich entschiedene Form der Ablehnung ist das unwillige Zurücktreten (Räub. I, 2. S. 46, 1. II, 3. S. 47, 19; Carlos Thal. v. 234 a); durch dieselbe Bewegung erfährt die Abkehr des Schmerzes sogar noch eine Verstärkung:

Räub. V, 2: (geht weit von ihm weg.)
Kab. II, 3: (schmerzhaft von ihm weggehend.)
V, 3: (gepresst von ihm weggehend.)

Von dieser langsamen, bedachten Entfernung ist das plötzliche Zurücktreten zu unterscheiden, das jedesmal ein Moment der Überraschung enthält; auf die abgezählten Schritte, die im Fiesko dieser Bewegung zugemessen sind, ist schon oben[1]) hingewiesen; hier sei aus demselben Stück noch das Beispiel einer indirekten Anweisung hinzugefügt:

II, 14: Doria wird Monarch, und Kaiser Karl wird ihn schüzen — du tritst zurük?

[1]) Vgl. S. 351.

Aus den anderen Stücken, auch noch den späteren (z. B. Braut v. 1108 a, 1160 b) liessen sich noch zahlreiche Fälle anführen, wo das befremdete, das verwundernde, das betretene Zurückweichen, das bestürzte Zurückfahren, das Zurückprallen, Zurückbeben, Zurückspringen des Schreckens vorgeschrieben sind, endlich das Zurückschaudern und Zurücktaumeln des Entsetzens, wie es Lichtenberg an Garricks Stellung als Hamlet dem Geist gegenüber beschrieben hatte.

Zur Flucht führt das mit Scham verbundene Entsetzen; es wird zur Abgangsmotivierung bei schrecklichen Geständnissen, deren Eindruck der Fliehende nicht auszuhalten vermag; so rennt Goethes Franz im „Götz von Berlichingen" mit dem Rufe „Gift! Gift!" davon; Cäcilia im „Julius von Tarent" (II, 6) geht schleunig ab, nachdem sie Julius mit der Mitteilung überrascht hat: „Ihr Vater hat uns für einander bestimmt"; Hermann in den „Räubern" (Trsp. IV, 11) stürzt hinaus mit dem Bekenntnis: „Sie leben", ebenso im nächsten Auftritt Karl Moor, nachdem er sich Amalien zu erkennen gegeben. Auch Ferdinand (Kab. I, 7) will fortrennen, als er sich von seinem Vater durchschaut fühlt, und Lady Milford (II, 3), nachdem sie ihre Schande erzählt hat, stürzt weg und wird nur durch den nacheilenden Major zurückgehalten.

Bewegungen des ganzen Körpers. Die bisher eingeschlagene Reihenfolge ging davon aus, dass die Gemütsbewegungen in den oberen Körperteilen am schnellsten und leichtesten erkennbar werden und erst als heftige Erregungen den ganzen Körper in Anspruch nehmen. Nur die stärksten Erschütterungen wirken auf die Bewegungen der Beine; der heftige Ärger und der wütende Zorn stampfen auf den Boden[1]; jede starke innere Unruhe äussert sich in ziellosem Umherlaufen.

---

[1]) Vgl. Räub. I, 2 (S. 47, 12). I, 3 (S. 55, 21). II, 1 (S. 61, 21), III, 2 (S. 126, 11), Trsp. V, 6 (S 325, 7); Fiesko II, 14 (S. 66, 16); W. T. 1729. 3724; M. St. 3313. Die Wut drückt sich ausserdem durch Zähneknirschen aus (vgl. S. 394), der Ärger, indem man sich vor den Kopf schlägt (vgl. S. 397). Bei Schiller genügt meistens ein Symptom, während sich bei andern Drama-

Ganze Reden werden im Auf- und Niedergehen gesprochen[1]), z. B. Karl Moors: „Menschen — Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut!“ (I, 2) oder sein Monolog: „Höre sie nicht, Rächer im Himmel.“ (II, 3.) Auch Wallenstein spricht seinen grossen Monolog (W. T. I, 4) im Gehen und bleibt in den Pausen sinnend stehen; meistens aber bildet umgekehrt die Bewegung eine Vorbereitung der Worte; sie geht dem Monolog voraus (z. B. Carlos, Thal. III, 7; Braut 980 a), oder füllt die Pausen zwischen einzelnen Absätzen der Rede (Carlos 2946 a; Picc. 986 a; W. T. 192 a; 3541 a, 3565 b; Braut 1067 a).

Das Gewicht der Gedanken, die eine Person beschäftigen, kann durch die Art der Schritte charakterisiert werden; so geht Fiesko, während er seine grossen und kühnen Pläne entwirft, mit starken, majestätischen, heroischen Schritten umher (S. 73, 8; 77, 1; 83, 15; 85, 12; 131, 7); anders ist sein Gang, als ihn Andreas Dorias Grösse in Verwirrung gesetzt hat:

V, 2: (er geht einige Schritte tiefsinnig auf und nieder.)

Am deutlichsten aber ist die Zerstreuung und Dumpfheit, die sich nicht zu sammeln vermag[2]), in dem Umhergehen der Luise Millerin charakterisiert:

---

tikern, namentlich bei den Stürmern und Drängern oftmals zwei Ausdrucksbewegungen vereinen, z. B.:

Lessing, Minna v. Barnh. III, 7: (bitter, indem er sich vor die Stirne schlägt und mit dem Fusse auftritt.)

Lenz, Der Hofmeister I, 1: (Fasst sich an den Kopf und stampft mit dem Fuss).

Müller, Golo u. Genovefa II, 1: (stampft und knirscht).

Törring, Kasp. d. Thorringer I, 2: (stampft, schlägt sich vor die Stirne).

[1]) Später rühmte Böttiger an Iffland: „Überhaupt freut es mich, dass Iffland beym Kampf in der Seele, beym Monolog, da wo starke Entschlüsse gefasst, grosse Worte gesprochen werden sollen, still steht, nicht auf und niederläuft, wie unsre gewöhnlichen Theaterperipatetiker. Garrick sprach alle seine Monologen, auch das Seyn und Nichtseyn, fast immer nur auf Einer Stelle eingewurzelt. (Entwickl. d. Iffland. Spiels. S. 47 f.) Auch Goethe billigte es, dass der Hamletmonolog in einer und derselben Stellung gesprochen werde (Heinr. Schmidt, Erinn. e. Weim. Veteranen S. 109).

[2]) Diese drückende Stimmung kann auch auf mehreren Personen lasten, z. B. Kab. V, 3: „Beide gehen, ohne ein Wort zu reden, einige Pausen lang auf den entgegengesetzten Seiten des Zimmers auf und ab.“

Kab. III, 6: geht auf und nieder, den Kopf gesenkt, als suchte sie was auf dem Boden.

In den Jugendstücken kommen durch das Umherlaufen Unwille, Zorn, Erbitterung und Wut zum Ausdruck[1]); die späteren Dramen dagegen bezeichnen das Motiv meistens allgemeiner: „voll Unruh“, „mit heftig arbeitendem Gemüt“, „mit sich selbst kämpfend“, und nur ein einziges Mal ist auch später noch ein bestimmter Affekt genauer angegeben:

M. St. 2785 a: Er geht während der folgenden Rede Mortimers verzweiflungsvoll auf und nieder.

Im Sturm- und Drangdrama hätte das Auf- und Niedergehen nicht genügt, um den höchsten Grad der Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen[2]); dort wütet der Verzweifelte wider sich selbst, er rauft sich die Haare aus[3]), zerfleischt sich das Gesicht, oder wirft sich zu Boden[4]), wie Romeo in Lorenzos Zelle. Nicht nur unmittelbar, sondern auch auf langen Umwegen wirkt das altenglische Theater auf diese gewaltsamen Ausbrüche des Affektes. Der beliebteste Ausdruck der Verzweiflung, den die Stürmer und Dränger kennen, findet sich schon bei den englischen Komödianten[5]) und vererbte sich von da aus auf die deutschen Wandertruppen:

Er fellt in Verzweiflung, läufft mit dem Kopf an die Wand, dass das Blut unter dem Hut herfür dringet. . . . .

---

[1]) Vgl. Sem. 413. Räub. III, 2. S. 123, 8; Kab. I, 5. II, 6. IV, 6. S. 377, 1. 416, 20. 458. 14.

[2]) Vgl. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre I, 8: „vollkommen glücklich waren wir nur, wenn wir recht rasen, mit den Füssen stampfen und uns wohl gar vor Wuth und Verzweiflung auf die Erde werfen durften.“ W. A. I, Bd. 21, S. 40. Weissenfels, Goethe im Sturm u. Drang, S. 32.

[3]) Im „Theater-Kalender“ 1786, S. 66, wird von einer Schauspielerin berichtet, die sich als Claudia Galotti falsche Locken einnadelte, um sie herausreissen zu können. Dasselbe berichtet der „Freimüthige“ 1803 S. 95 von einem Schauspieler Christel, der den Odoardo spielte.

[4]) Bei Lenz fällt man auch zum Ausdruck der Bewunderung und Beschämung mit dem Gesicht auf die Erde. Die Soldaten III, 10. Die Freunde machen den Philosophen V, 2.

[5]) Devrient I. 169.

Es ist interessant, die Geschichte dieser einzelnen Ausdrucksbewegung zu verfolgen. Im achtzehnten Jahrhundert waren solche Ausschreitungen auf den grossen stehenden Bühnen jedenfalls verpönt[1]), aber bei den Wandertruppen fanden sie noch immer Beifall, je mehr die Bretter dröhnten und die Kulissen flatterten. Mit allen Rohheiten der herumziehenden Banden stimmen die Affektsymptome der ersten Stürmer und Dränger so auffallend überein, dass man an eine Einwirkung glauben muss. Nun fand der Sturm und Drang den Weg auf die Bühne in der Form des Ritterdramas, das wiederum besonders bei den Wandertruppen in Aufnahme kam und dort die letzten Staatsaktionen ablöste. So entstand eine Wechselwirkung zwischen Theater und Drama, durch die die Masslosigkeit nur genährt wurde. Wenn Gerstenbergs Ugolino gegen die Kerkermauern anlief, so war dieser Höhepunkt einer raffiniert gesteigerten Verzweiflung aus der Situation wohl verständlich, aber Klingers Helden berauschten sich bereits ohne Grund an der Vorstellung des herumspritzenden Gehirns, und schliesslich blieben diese stiermässigen Wutausbrüche nicht einmal auf die kraftstrotzenden Helden beschränkt: im anonymen Ritterdrama „Hainz von Stain der Wilde“ weiss sogar ein alter Wahrsager nichts Besseres zu tun, als die Festigkeit seines Schädels an der Wand zu erproben.

Auf „Ugolino“ werden die beiden Verzweiflungsanfälle Karl Moors zurückgeführt:

Räub. IV, 3: Wider die Wand rennend,
V, 2: wider eine Eiche rennend;

in den späteren Dramen Schillers, selbst bei den Wutausbrüchen Fieskos an Leonorens Leiche, geht die ungezügelte Wildheit nicht mehr so weit; das Händeringen erhält dagegen mehr Gewicht und wird später der hauptsächliche Ausdruck

[1]) Nach dem Sündenregister, das auf die Wiener Schauspieler Bergopzoomer und Stephanie d. Ä. gehäuft ist, müsste man freilich auch ihnen solche Geschmacklosigkeiten zutrauen. Diesen Stil hat Schink in seinem „Theater zu Abdera“ (S. 204. 258) persifliert; er zeichnet dort in dem grossen Strepsiades einen Kulissenreisser und gibt ihm im Leben wie auf der Bühne die Lieblingsbewegung des gegen die Wand Rennens.

der Verzweiflung[1]). Im Roman lebt zwar die Übertreibung noch länger fort, sogar bei Goethe[2]), dessen Melina die Stirn gegen die Wand stösst, und dessen Felix nur durch seinen Vater daran gehindert wird; aber im Drama verliert sich die Masslosigkeit, die auf ein geschmackvolles Theaterpublikum nur lächerlich wirken konnte, ziemlich rasch; selbst Klinger lässt es in der „Medea in Korinth“ nur mehr beim Anlauf bewenden;

(er will mit dem Kopf gegen die Säulen stossen);

und wenn später noch einmal in Tiecks Zerbino davon die Rede ist, so klingt es schon mehr wie eine Parodie:

Vernunft räth mir, den Kopf hier gegen Eichen
Zu rennen, dass es nur vorüber sei.

In der zunehmenden Mässigung gehen Drama und Schauspielkunst gleichen Schritt, und die Beobachtung dieser Entwicklung[3]) ist deshalb keineswegs auf Schiller zu beschränken. Er unterscheidet sich indessen darin von den Zeitgenossen, dass bei ihm eine deutliche Grenzlinie zu ziehen ist, die mit dem Übergang zur Versform zusammenfällt. In einem Brief an Goethe[4]) hat Schiller später den Einfluss des Rhythmus hervorgehoben, der alle Charaktere und Situationen nach einem Gesetz behandelt und den Dichter nötigt, „von allem noch so charakteristisch-verschiedenen etwas allgemeines, rein menschliches zu verlangen. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das gröbere bleibt zurück, nur das geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.“ Dieser Macht der Versform beugte sich Schiller bereits während der Arbeit am Don Carlos.

Indessen ist hieraus auch noch nicht alles zu erklären, denn der Vers ist nur die äussere Form für ein inneres Prinzip; für die folgenden Stücke war das Masshalten

---

[1]) M. St. 3997. Jgfr. 1109. 3313.

[2]) Wilh. Meisters Lehrjahre IV, 8. Wanderjahre I, 4. W. A. I. Bd. 22, S. 52. Bd. 24, S. 65.

[3]) Vgl. oben S. 324 f.

[4]) An Goethe 24. Nov. 1797. Jonas V, S. 290.

auch schon durch Schillers ästhetische Überzeugung geboten. Winckelmanns und Kants Einfluss vereinigten sich in der Forderung der moralischen Freiheit, die sich durch Ruhe im Leiden ausdrückt[1]). Nicht das Leiden an sich, sondern der Widerstand dagegen ist pathetisch und der Darstellung würdig: „daher sind alle absolut höchsten Grade des Affektes dem Künstler sowohl als dem Leser untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, solange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet."

Diese innerlich widerstehende Kraft sucht die Gewalt über alle Muskeln zu wahren; in der Haltung des gesamten Körpers tritt sie hervor. Für die späteren Stücke sind deshalb Anweisungen wie die folgenden, in denen Selbstbeherrschung und Zusammennehmen zum Ausdruck kommen, charakteristisch:

W. T. 1739 b: Wallenstein bleibt fest und gefasst stehen.
M. St. 4033 b: Sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da.
Tell 1991 b: er rafft sich zusammen und legt an.

Wie starken Einfluss die Affekte auf die Haltung des Körpers gewinnen können, ist vom jungen Schiller in der medizinischen Dissertation[2]) ausgeführt: „Heldenmuth und Unerschrokenheit ströhmen Leben und Kraft durch Adern und Muskeln, Funken sprühen aus den Augen, die Brust steigt, alle Glieder rüsten sich gleichsam zum Streit, der Mensch hat das Ansehen des Rosses. Schreken und Furcht erlöschen das Feuer der Augen, die Glieder sinken kraftlos und schwer, das Mark scheint in den Knochen erfroren zu seyn, das Blut fällt dem Herzen zur Last, allgemeine Ohnmacht lähmt die Instrumente des Lebens."

Die höchste Anspannung aller Organe erfolgt bei der Freude; wir haben oben[3]) die Umarmung als eine Äusserung

---

[1]) Goed. X, S. 112. 156. 160 Anm., 162.
[2]) Goed. I, 170.
[3]) Vgl. S. 403.

dieses Affektes kennen gelernt; ein noch häufigerer Ausdruck aber ist das sich Strecken und Aufspringen[1]), z. B.:

Räub. I, 3: froh aufspringend.
V, 2: Aufblühend in ekstatischer Wonne.
Fiesko I, 13: indem er heroisch aufspringt.
II, 15: sich froh streckend.
Kab. V, 5: wie ein Halbnarr in die Höhe springend.

Der Gegensatz dazu sind Erschlaffung und Erstarren[2]). Der Schmerz führt zum Senken des Hauptes, zum Nachlassen aller Muskeln, schliesslich zum Wanken und Suchen nach Halt:

Räub. III, 2: legt sein Haupt auf Grimms Brust.
Fiesko I, 10: hält beide Hände vors Gesicht und wankt in den Sopha.
II, 2: wirft sich schmerzvoll in einen Sessel.
V, 13: todesmatt zurückwankend.
Kab. II, 4: setzt sich todenbleich nieder.
Carlos (Thal.) 845 b: Sie lehnt sich an die Oberhofmeisterin und bedeckt das Gesicht.

Ferner W. T. 1660 b, 1703 b, 3678 b, 3758, Tell 194 b.

Es geht aus dem oben erwähnten Prinzip des Widerstandes gegen das Leiden hervor, dass die vollständige Ohnmacht, die den Sieg des tierischen Organismus über die Willenskraft bedeutet, in den späteren Stücken nicht mehr so häufige Verwendung finden kann[3]). Im Gegensatz zu anderen Sturm- und Drangfiguren, z. B. den Lenz'schen Schwächlingen, die sich durch jede Erregung umblasen lassen, haben schon Schillers Jugendhelden mehr Mark in sich; in den späteren Stücken aber bleibt die Ohnmacht überhaupt

[1]) So heisst es auch bei Home (Grunds. d. Kritik, Meinhards Übers. 3. Aufl. S. 126 f.): „So wird die äusserste Freude durch Hüpfen, Tanzen oder andre Stellungen, die den Körper heben, ausgedrückt; und die äusserste Betrübnis durch Stellungen, die ihn niederdrücken. . . . Stolz, Grossmuth, Tapferkeit und alle erhebenden Leidenschaften werden durch Geberden ausgedrückt, die alle in dem Wunsche übereinkommen, dass sie den Körper heben, so sehr sie auch von anderen Seiten verschieden sind."

[2]) Die Erstarrung namentlich in den Jugendstücken z. B.:
Räub. V, 2: steht stumm und starr wie eine Bildsäule.
Fiesko I, 12: Bourgognino erstarrt.

[3]) Vgl. S. 325.

den weiblichen Personen vorbehalten; nur Walter Fürst schwankt nach dem Apfelschuss, und Tell sinkt, als er den geretteten Knaben umfängt, kraftlos zusammen.

Wie beim theatralischen Tod, so ist es auch hier für den Schauspieler eine Erleichterung, wenn ihm Worte in den Mund gelegt sind, die die herannahende Schwäche, auch wenn sie nicht zur Ohnmacht führt, ausdrücken, z. B.:

Räub. V, 2 (S. 194): Meine Sehnen werden schlapp, der Dolch sinkt aus meinen Händen.
(S. 196): Haltet mich! Um Gottes willen, haltet mich! Es wird mir so Nacht vor den Augen.
Fiesko I, 1 (S. 10): O deinen Arm her — halte mich, Bella!
Carlos 3800: Ich kann nicht mehr — das ist zu viel.

Es ist zu unterscheiden zwischen dieser durch Nachlassen der Stimme, durch Schwanken und Zittern vorbereiteten Ohnmacht, bei der noch Zeit bleibt, einen Stuhl zu ergreifen oder in die Arme der Hinzueilenden zu sinken[1]), und im Gegensatz dazu dem unvermittelten Zusammenbrechen.

Die halsbrechenden Künste, mit denen so manche Schauspielerin, „als ob sie vom Blitz getroffen würde und mit einer Gewalt, als ob sie sich die Hirnschale zerschmettern wollte", der ganzen Länge nach hinschlug, sind nach J. J. Engel[2]) in die Luftspringerbude zu verweisen; aber oft genug finden wir diesen Effekt schon von den Dichtern vorgeschrieben[3]), und sogar in Schillers Jugendstücken fehlt er nicht:

Fiesko V, 15: (sinkt durchdonnert zu Boden.)
Kab. V, 7: Ferdinand (starr und einer Bildsäule gleich, in langer todter Pause hingewurzelt, fällt endlich wie von einem Donnerschlag nieder.

---

[1]) W. T. 3043: (Thekla schwindelnd, fasst einen Sessel.)
3051b: (Thekla, welche die letzten Reden mit allen Zeichen wachsender Angst begleitet, verfällt in ein heftiges Zittern, sie will sinken, Fräulein Neubrunn eilt hinzu und empfängt sie in ihren Armen.)

[2]) Ideen zu e. Mimik I, S. 53.

[3]) Kotzebue, Joh. v. Montfaucon V. 4: (Johanna schlägt sinnlos zu Boden, indem sie sich das Haar zerrauft.)
Möller, Graf Walltron II, 6 u. V, 3: (schlägt sinnlos zur Erde.)

In beiden Fällen ist es der Gipfelpunkt einer ungeheuren Erregung, die wir furchtbar anwachsen sahen; um so mehr muss auffallen, dass Schiller später dem jungen Voss den Rat gegeben haben soll, den vierten Akt seiner Othellobearbeitung gleich mit der Ohnmacht des Helden zu beginnen: man werde aus der furchtbaren Wirkung auf die furchtbare Ursache schliessen[1]).

Endlich ist noch auf die fingierte Ohnmacht einzugehen, die mit denselben Mitteln dargestellt wird wie die echte, aber deutlich, wenn auch nicht zu plump, von dieser unterschieden werden muss. Die Mitspielenden, nicht aber das Publikum sollen dadurch getäuscht werden. Die Simulation kann in der Anweisung des Dichters ausdrücklich verlangt sein; wo dies unterbleibt, entstehen Interpretationsschwierigkeiten, z. B. bei der Ohnmacht der Lady Macbeth. Schiller, der diese Figur als absolut bösen Charakter einem Jago und Franz Moor an die Seite stellte[2]), musste nach der Überlieferung[3]) auch die weibliche Schwäche für erlogen halten:

II, 10 z. 1253: Lady (stellt sich, als ob sie ohnmächtig werde).

Simulation. Der Unterschied zwischen symptomatischen und psychologischen Anweisungen ist hierbei von besonderer Wichtigkeit. Die symptomatische Form nämlich gibt, da die Art der Ausdrucksbewegung dieselbe bleibt, ob nun der Affekt echt oder erheuchelt ist, gar keine Gelegenheit, die Verstellung direkt zu kennzeichnen. Sie muss sich aus der Situation und dem Charakter der Person ergeben, z. B.:

Räub. I, 3 (S. 53): mit verhülltem Gesicht.
II, 2 (S. 70): wild auf Herrmann losgehend. Umherirrend im Zimmer.
III, 1 (S. 112): fällt ihm um den Hals.
M. St. 1527: ihre Thränen trocknend.

Bei den psychologischen Angaben, die den Affekt selbst nennen, muss dagegen seine Unwahrheit betont werden:

---

1) v. Vincke, Shakespeare-Jahrbuch XV, S. 227.
2) Goed. X, 25.
3) Köster S. 34. 295.

Räub. II, 2 (S. 71): wie erstaunt.
Fiesko (Bühnenb.) V, 6 (S. 343): mit angenommenem Zorn.
Kab. IV, 5 (S. 456): heuchelt eine schuldlose Miene.
Carlos (Thalia) 3432: mit affektirtem Leichtsinn.
Picc. 2155b: mit anscheinender Gleichgültigkeit.

Es können sich aber auch beide Formen vereinigen, woraus in diesem Falle kein Pleonasmus entsteht:

M. St. 2235a: stellt sich überrascht und erstaunt, einen finstern Blick auf Leicestern werfend.

Mit der Frage nun, [illegible] welche Mittel der Darsteller das geheuchelte Spiel ken[illegible]u machen hat, kommen wir auf dasselbe interessante Gren[illegible]iet der theatralischen Kunst, an dem wir oben bereits ein[illegible] vorbeigingen[1]). Es handelte sich darum, dass eine Schau[illegible]erin, die ohnehin schon geschminkt ist, dem Publikum [illegible]schminkt erscheinen soll. Ebenso wie dort, muss hier [illegible] Farbe so dick aufgetragen werden, der Schauspieler mu[illegible] plump spielen, dass er auf den Zuschauer unwahrschein[illegible] wirkt. Bei dieser Doppeltäuschung tritt also „der so[illegible]bare Fall ein, wo der gute Schauspieler es wie der schl[illegible] machen und in sein Spiel ausdrücklich etwas Missh[illegible] Falsches, Verfehltes hineinlegen muss.“ Engel[2]) zitier[illegible] dieser Gelegenheit den Ausspruch, den Garrick eine[illegible]nvollkommenen Schauspieler gegenüber getan haben soll: „[illegible]aben die Rolle des Trunkenen mit viel Wahrheit und Ansta[illegible] gespielt, aber — Ihr linker Fuss war mir zu nüchtern.“ [illegible]enso nun wie bei der ungeschickten Darstellung wird bei d[illegible]geschickten Simulation irgend ein Glied, das an dem Gesam[illegible]sdruck nicht teilnimmt, ein falscher Blick, eine gezwunge[illegible] allzuhastige Bewegung die innere Unwahrheit verraten.

Schiller selbst hat noch feiner unterschieden. Er trennt, worin wir ihm oben[3]) bereits folgten, zweierlei Ausdrucksbewegungen: erstens die ganz unwillkürlichen, die unmittelbar von der Empfindung ausgehen; zweitens solche, die der

[1]) Vgl. S. 297.
[2]) Ideen zu einer Mimik I. 309 ff., 317 ff.
[3]) Vgl. S. 396.

Art nach willkürlich sein könnten, „die aber der blinde Naturtrieb der Freiheit abgewinnt.“ Beide Arten machen durch ihr Zusammenwirken den Ausdruck des Affektes zu einem vollständigen und übereinstimmenden Ganzen. Sobald die Bewegungen der ersten Art vorherrschen, ist die Natur in den Affekt wirklich versetzt, aber der Wille kämpft dagegen an — dies ist der innere Widerstand gegen das Leiden, der Ausdruck moralischer Kraft, in dem Schiller den Gegenstand pathetischer Darstellung erblickt. Findet man dagegen nur die Bewegungen der zweiten Art, „so zeigt dieses an, dass die Person den Affekt will, und die Natur ihn verweigert“ — dies ist der Fall bei affektierten Personen, bei schlechten Komödianten, bei jedem erkünstelten und erheuchelten Spiel[1]).

Engels und Schillers Ansichten laufen praktisch auf dasselbe hinaus; die positive Kehrseite besteht bei beiden darin, dass an dem echten, unmittelbaren Ausdruck der ganze Körper gleichmässig teilzunehmen hat. Also auch dann, wenn die direkte Vorschrift des Dichters das charakteristische Symptom nur einem einzigen Körperteil zuweist, müssen sich die übrigen Glieder mit dieser führenden Ausdrucksbewegung in Harmonie setzen.

---

7. Deklamation.

Dieselbe innere Einheit, die die körperlichen Bewegungen in Einklang hält, verbindet sie auch mit dem sprachlichen Ausdruck, und so ist Hamlets Regel: „Passt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an“, ein Grundgesetz der Schauspielkunst. Die häufigsten aller Bühnenanweisungen wenden sich deshalb weder besonders an die stimmlichen noch an die mimischen Ausdrucksmittel, sondern charakterisieren in der Form eines einfachen Adverbiums den Seelenzustand und die Stimmung, aus denen der Gesamtausdruck hervorgeht.

[1]) Goed. X, 111.

Diese eigentlich psychologischen Anweisungen wird man trotzdem den Deklamationsvorschriften zuzählen, einmal weil das Wort im Drama überwiegt und der Deklamation zwei Drittel des Ausdrucks zufallen, ferner aber auch rein äusserlich, weil sie ihrer grammatischen Form nach nicht gut allein stehen können und sich regelmässig an das gesprochene Wort anlehnen.

Dass sie vor allem die Farbe des Sprechtones zu bestimmen haben, lassen einzelne dieser Adverbia sogleich erkennen, z. B. aufbrausend, bitter, gerührt, hitzig, schmelzend, schwer. Aber auch bei anderen Vorschriften, die zunächst an eine Bewegung des Körpers denken lassen, z. B. „auffahrend“, ist der Stimmausdruck das Wesentliche[1]).

Nun liegt es in der ganzen Methode dieser Untersuchung, dass die häufigeren und regelmässigen Erscheinungen geringere Beachtung finden als die charakteristischen Seltenheiten. Ich habe in den Bühnenanweisungen Schillers über 150 verschiedene Adverbia gezählt, aber es hätte wenig Wert, hier die vollständige Liste zu geben; nur die häufigsten seien genannt: „bedeutend“, „dringend“, „entschlossen“, „ernsthaft“, „erstaunt“, „feurig“, „heftig“, „kalt“, „lebhaft“, „treuherzig“, „trotzig“, „ungeduldig“.

Die grösste Mannigfaltigkeit weisen natürlich die Jugendstücke auf; indessen gibt es auch einzelne Adverbia, die auf die späteren Dramen beschränkt sind, z. B. „ahnungsvoll“ (W. T. 3759. M. St. 2153), „offizios“ (M. St. 2665), „pressirt“ (Picc. 593. 1737. 2196; W. T. 133.).

---

[1]) Vgl. den Widerspruch Fr. L. Schmidts in seinen Dramaturg. Aphorismen (II. 84): „Die Vorschrift Auffahrend verführt den Darsteller nicht selten zu einem falschen Ausdruck: er erhebt in den meisten Fällen die Stimme schreiend, bis zum Erschrecken. Das Auffahren besteht nicht immer in der Erhebung des Tones; im Gegentheil, dieser kann zur Bezeichnung dieses Ausdrucks sogar schwächer, in sich gepresster seyn und dumpf ertönen, während den Körper ein electrischer Schlag durchzuckt.“

Gleichwertig mit den Adverbien, wenn auch minder häufig, sind die mit Präpositionen zusammengesetzten Substantiva, z. B. „in Bewegung“, „mit Feuer“, „in Begeisterung“. Mehr Interesse aber verdienen die Mischungen verschiedener Formen, durch die die feineren Nüancen des Tones bezeichnet werden sollen. Davon mögen einige Proben folgen:

Mehrere Adverbia:

heftig und vergessen Sem. 181, 350.
kurz und störrisch Räub. S. 289, 7.
voll und befehlend Fiesko S. 77, 10.
leichtfertig dreust 124, 20.
schmelzend zärtlich und etwas schelmisch 132, 24.
gros und warm 154, 17.
überrascht und betroffen, doch sogleich
wieder gefasst Carlos (Thal.) 2238.
dringend und ungeduldig Picc. 584.
kalt und streng M. St. 2268.

Adverbia und Substantiva:

äuserst stolz und mit Würde Fiesko 77, 4.
mit Wehmuth und etwas bitter 87, 14.
aufgeregt und mit Hitze 124, 22.
matt unterliegend mit beweglichem Ton 125, 22.
gerührt und voll Bewunderung Carlos 3794.

Mehrere Substantiva.

mit Wärme und Zärtlichkeit Fiesko 346, 27.
mit Sanftmut und Hoheit Kab. 400, 7.
mit Ernst und Stärke 406, 24.
mit Feinheit und Grazie Carlos (Th.) 2581.
voll Erwartung und Erstaunen Carlos 4588.
mit Lebhaftigkeit und Adel W. T. 3855.

Adjektiva und Substantiva.

mit auffahrender Erbitterung Fiesko 45, 20.
in stürmischer Aufwallung 115, 3; Carlos (Th.) 522.
mit feinster Bitterkeit 132, 16.
mit schrökhafter Beruhigung 150, 4.
mit dem Ausdruck eines wütenden
Wahnsinns 308, 9.
im Ausdruck des heftigsten Leidens 243, 3; Kab. 406, 10.
im Ton des tiefsten inwendigen
Leidens Kab. 437, 23.
mit wilder feuriger Empfindung 456, 5.

mit dem vollen Ausdruk der Liebe	Kab. 498, 26; Carlos (Th.) 2577.
im Ausdruck der unbändigsten Wuth	503, 18.
in der fürchterlichsten Angst	505, 6; Carlos (Th.) 2324.
mit listiger Verwunderung	Carlos (Th.) 2194.
mit leichter Galanterie	2286.
mit einschmeichelndem Interesse	2293.
in fürchterlichem Ausbruch des Schmerzes	2612.
mit ruhigem Ernst und mit Würde	2646.
mit Sanftmut und Würde, aber mit zitternder Stimme	3794.
mit tief verwundeter Seele	Braut 2808.

Es ist vor allem die Tonfarbe, die hierdurch auf Umwegen bestimmt werden soll; indessen zeigt die gesuchte Form, wie schwer das, was dem Dichter im Ohre klingt, festzuhalten ist. Der Ton ist etwas Individuelleres als die mimischen Ausdrucksmittel; auch ist deren Beobachtung durch das Auge allgemeiner ausgebildet als das feine Gehör. Die Sprache wirkt unmittelbar veranschaulichend und bedient sich sogar, um einen Ton zu bezeichnen, der Anschauungsformen „hoch" und „tief"; alles Sichtbare vermag sie deutlicher zu beschreiben als das Gehörte; dabei findet sie eine Unterstützung in der bildenden Kunst, die jeden mimischen Ausdruck dauernd festzuhalten im stande ist; eine Fixierung des Tones aber war vor den Zeiten des Phonographen nicht möglich.

Dieser Unterschied wurde vonseiten der Bühnenschriftsteller wohl empfunden; ein Beispiel ist der als Kupferstecher wie als Dichter gleich dilettantische Herr v. Göz, dem die Sprache für die Vermittlung seiner Bühnenvorschriften nicht ausreichte; er hat deshalb in seinem kleinen Drama „Lenardo und Blandine" die Ausdrucksbewegungen durch 160 Radierungen vorgezeichnet; für den Ton aber fand er keine Verdolmetschung und klagte, dass es nicht möglich sei, durch musikalische Noten hier abzuhelfen[1]: „Schade, dass man sich noch nicht über merere Zeichen einverstanden hat, wodurch die Tonabänderungen in der Deklamazion und Gestikulazion

[1] Versuch einer zalreichen Folge Leidenschaftlicher Entwürfe für Empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde. Augsburg 1783. S. 22 f. 63 f.

festgehalten und einleuchtend gemacht werden könnten; vileicht bedürfte es nur eines Mannes, der sich bereits um die Würde eines algemeinen Lerers verdient gemacht hätte." G. v. Seckendorf hat sich später in seinen „Vorlesungen über Deklamation und Mimik" ein ähnliches Ziel gesteckt, aber seine Übertragung spezifisch musikalischer Prinzipien auf die Rede konnte die Kunst des Vortrags nur in die Irre führen.

Dieser Vorwurf wurde bereits gegen den Weimarer Stil erhoben, aber mit Unrecht zog man Goethe selbst zur Verantwortung. Wenn in den „Regeln für Schauspieler" die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst heisst[1]), so wird doch zugleich der wichtige Unterschied betont, dass sie im Umfang ihrer Töne weit beschränkter sei als die Musik und dass sie nie die Abhängigkeit von einem fremden Zwecke vergessen dürfe. Und gerade vor den beiden Klippen, denen die veräusserlichte Deklamation später wieder zum Opfer fiel, wird gewarnt: vor der Monotonie und vor dem zu schnellen Tonwechsel, dem singenden Vortrag.

In den Grundgesetzen freilich, die die rhythmische Rede mit der Musik gemeinsam hat, wurde diese als Führerin anerkannt; Goethe soll auf der Probe den Taktstock geschwungen haben, was anfangs notwendig war, um den Schauspielern überhaupt das fehlende rhythmische Gefühl einzudrillen; aber auch für die besondere Accentuierung und die Atemverteilung hatten Regeln der Tonkunst Geltung. So hat es denn Goethes Schüler P. A Wolff[2]) noch später ausgesprochen: „Der Declamator muss seine Aufgabe wie der Sänger behandeln. Er muss seine Reden auf Noten setzen, die Worte von grösserem Gewicht, die herauszuheben sind, unterstreichen, auf welche die Kraft eines bestimmten Accentes oder einer Empfindung zu legen ist, doppelt, dreifach unterstreichen."

---

[1]) W. A. I, Bd. 40, S. 147. Wahle, Schr. d. Goetheges. VI, S. 42. 166.

[2]) Martersteig, P. A. Wolff. S. 302.

Wenn es freilich nur auf diese Unterstreichung[1]) ankäme, dann dürfte man nicht von der schwierigen Vermittlung deklamatorischer Anweisungen reden; sie kann auch der Dichter bereits vornehmen, und er pflegte es in jener Zeit ausgiebiger zu tun, als unserem modernen Bedürfnis entspricht.

Wir kommen damit zu den symptomatischen Vorschriften des sprachlichen Ausdrucks. In gewissem Sinne gehört dazu schon der Rhythmus selbst, soweit er durch die Verseinteilung bestimmt ist; für die meisten Schauspieler bestand darin sogar eine lästige Vorschrift. Es muss hier kurz auf die bekannte[2]) Tatsache eingegangen werden, dass die Schauspieler unter der Übermacht des Konversationsstückes die rhythmische Sprache verlernt hatten. Iffland, der Zeitlebens ein Feind des Verses blieb[3]), hielt es für angebracht, die dichterische Sprache durch Einfügung eines „O Gott“ und anderer Interjektionen zum Konversationston herabzuziehen; aber auch von der berühmten Friederike Unzelmann, die wenigstens rhythmisches Gefühl hatte[4]), wird dasselbe erzählt wie von den Leipzig-Dresdener Schauspielern Opitz, Reinecke, Schirmer u. a., nämlich dass sie sich ihre Rollen als Prosa habe ausschreiben lassen, weil ihr sonst ein sinnvoller Vortrag unmöglich schien.

Schiller war genötigt worden, aus diesem Grunde Prosamanuskripte des Don Carlos an die meisten Bühnen zu geben[5]);

---

[1]) So erzählt z. B. Brandes bereits von dem deklamatorischen Unterricht, den er beim Theatermeister der Schönemannschen Truppe empfing: „Jener unterstrich, in den mir zugetheilten Rollen, die Hauptwörter, worauf ich den Accent legen sollte.“

[2]) Koberstein, Grundr. d. d. Nationallitt. 5. Aufl. II, S. 1661.

[3]) Tiecks Schriften 1828 I, S. XVIII f.
A. W. Schlegel, Werke VII, 68.
Klingemann, Kunst u. Natur I, 385.
Devrient III, 294.

[4]) Schiller an Körner 23. Sept. 1801. Jonas VI, 301.
Wahle, Schr. d. Goetheges. VI, 128.
Genast I, 89 f. 139.

[5]) An Göschen 9. Okt. 86. An Schröder 18. Dez. 86. Jonas I, 310. 321. Vgl. auch Anhang 2. Die Prosabearbeitung Schillers scheint noch 1810 in Frankfurt a. M. gegeben worden zu sein (Car. v. Wolzogens

auch den Wallenstein hatte er in Prosa begonnen, und er war bereit, für das Stuttgarter Theater die beiden grossen Stücke der Trilogie wieder prosaisch umzustilisieren[1]). Indessen zwang der Wunsch des Publikums den dortigen Theaterleiter, darauf zu verzichten. Nachdem dann Schiller im September 1801 bei der Leipziger Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ seine Verse hatte misshandeln hören und nachdem er auch an Mad. Unzelmanns Weimarer Gastspiel denselben Hang zur natürlichen Vortragsweise und zum Konversationston beobachtet hatte, wurde er nochmals vorübergehend irre und schrieb missmutig an Körner[2]): „Alles zieht zur Prosa hinab, und ich habe mir wirklich im Ernst die Frage aufgeworfen: ob ich bei meinem gegenwärtigen Stücke [Turandot oder Warbeck], sowie bei allen, die auf dem Theater wirken sollen, nicht lieber gleich in Prosa schreiben soll, da die Declamation doch alles thut, um den Bau der Verse zu zerstören, und das Publicum nur an die

---

Lit. Nachlass II, 322); in Leipzig wurde sie noch 1807 gespielt, nachdem kurz vorher die Weimarer die Versbearbeitung gegeben hatten (vgl. S. 362). Der Berichterstatter [D. Joh. Schulze], der im Morgenblatt 1807 (No. 249, 250) beide Aufführungen verglich, hatte keine Ahnung, wer der Urheber der prosaischen Verstümmelung sei, als er schrieb: „Wie auch der Verfasser dieser Bearbeitung heissen mag, dem Ehrenmanne gebührt der Ruhm, dass er keine Mühe gespart, um dem Don Karlos möglichst allen Werth zu rauben. Die Jamben sind natürlich in Prosa verwandelt; kein kleines Glück für die Secondaische Gesellschaft, die von Versen und gebundener Rede einmal nichts hören mag. . . . Alle Worte des Dominicaners werden hier dem Minister Don Antonio Perez [vgl. S. 49] in den Mund gelegt. — Wie dies möglich ist, wie Perez die Worte des Mönchs sprechen kann, und dennoch Perez seyn, und in dessen Geiste handeln, dies sind Fragen, deren Auflösung Du von mir nicht erwarten darfst. — Du wirst mit mir eine Gesellschaft bedauern, die Deutschlands klassische Stücke auf diese unverzeihliche Weise verstümmelt. —“

[1]) An Cotta 18. Okt. 98. Jonas V, 45. Haselmeier an Schiller 8. Dez. 98. Urlichs S. 308. Andere Dramatiker taten dies wirklich; wenigstens behauptete Babo, „er schreibe alle seine Stücke in Versen, und nur um der grössern Deutlichkeit und Simplizität willen wähle er bei der Abschrift die prosaische Form und Einkleidung.“ (Annalen d. Theaters 1790. Heft 5. S. 102.)

[2]) 5. Okt. und 16. Nov. 1801. Jonas VI, 303. 315.

liebe bequeme Natur gewöhnt ist. Wenn ich anders dieselbe Liebe, welche ich für meine Arbeit nothwendig haben muss, mit einer Ausführung in Prosa vereinigen kann, so werde ich mich wohl noch dazu entschliessen." Allein die notwendige Liebe des Künstlers, die poetische Innigkeit behielt den Sieg über die praktischen Rücksichten, und bald darauf konnte Schiller den Freund beruhigen: „Sorge nicht, dass ich den Jamben entsagen werde."

Wenn wir die Geschichte des Dramas als die Resultate zweier zusammenwirkender Mächte, der Poesie und des Theaters, betrachten, so kommen wir hier an einen Entwicklungspunkt, wo das Poetische über das Schauspielerische den Sieg gewann. Der Bühnentradition, den Fähigkeiten der Schauspieler, den Stimmen angesehener Theoretiker, z. B. J. J. Engels, zum Trotz setzte sich der Vers durch, emporgetragen von einer neuen Zeitströmung, die die rhythmische Sprache als die organische Form des Poetischen proklamierte.

Die Romantik, die als die notwendige Reaktion gegen die Plattheit des bürgerlichen Dramas auftrat, konnte die poetischen Forderungen um so konsequenter verfechten, als sie von den praktischen Rücksichten auf das Theater zunächst ganz absah. Und so konnte A. W. Schlegel in seinen Horenbeiträgen, die unter Schillers Einfluss stehen[1]), weiter gehn als Schiller selbst, der gewisse theatralische Vorzüge der Prosa immerhin anzuerkennen wusste[2]).

Andererseits aber hätte die romantische Schule nicht genug Einfluss auf die lebende Bühne gehabt, um hier ihre

[1]) Haym, Die romantische Schule, S. 154 f. Köster S. 97 f. Wahle, Schr. d. Goetheges. VI, S. 134 f. In Schlegels „Briefen über Poesie, Sylbenmass und Sprache" (Horen 1795, eilftes Stück; 1796, erstes und zweites Stück) hiess es: „wenn der dramatische Dichter diesen Schmuck verwirft oder vernachlässigt, so muss er zugleich alle Ansprüche auf eigentlich dichterische Schönheiten des Dialogs aufgeben." In dem Aufsatz „Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters" (Horen 1796, viertes Stück S. 91 ff.) bekämpft er Engel und seine Partei, die die Prosa aus Gründen der Natürlichkeit forderten.

[2]) An Körner 16. Nov. 1801. Jonas VI, 315.

Sache durchzusetzen; die Bahnbrecher waren Goethe und Schiller. Und zwar Goethe hauptsächlich als Theaterleiter, denn es waren nicht Iphigenie und Tasso, sondern Schillers grosse dramatische Dichtungen vom Wallenstein ab, durch die die Bühne für das Versdrama erobert wurde; aber Schiller selbst hätte diesen Kampf schwerlich durchgeführt ohne den starken Rückhalt, den ihm die Weimarer Bühne bot.

Beide Dichter gingen planmässig zu Werke, indem sie die allmähliche Erziehung der Schauspieler und des Publikums als die nächstliegende Aufgabe erfassten. „Man muss das Publikum an alles gewöhnen," schrieb Schiller an Goethe, als er die metrischen Mannigfaltigkeiten der „Maria Stuart" ankündigte[1]), und Goethe wiederum begrüsste Fr. Schlegels Alarcos, weil er dem Schauspieler Gelegenheit gebe, sich in den „äusserst obligaten Silbenmassen" zu üben[2]). Der Einfluss auf das Publikum war leicht gewonnen; es gewöhnte sich so rasch an die neue Form, dass berechnende Dramatiker, um nicht aus der Mode zu kommen, zum Vers überzugehen genötigt waren. Kotzebue, dem Feinde der Romantik, genügte schliesslich nicht einmal der jambische Vers; er liess sich von der romantischen Mode, das Drama zu einem Blumenbeet der verschiedensten Versarten zu machen, so weit anstecken, dass er z. B. seiner Octavia geschmackloser Weise einen hexametrischen Monolog in den Mund legte.

Auch bei Schiller kommen die fremden Metren nicht immer der dramatischen Wirkung zu Gute; die Daktylen in der „Maria Stuart" (III, 1) entsprechen zwar glücklich der lyrischen Situation, ebenso die Trochäen, in denen die Jungfrau (IV, 1) Kassandratöne anschlägt; auch die Trimeter passen sich bei Don Cesars Totenopfer (Braut 2587 ff.) dem feierlichen Moment wohl an — in der Montgomeryszene dagegen erscheinen sie als poetische Verschwendung, denn das Prachtgewand entspricht keineswegs der dramatischen Bedeutung dieser Episode, sondern verstärkt eher ihren antik-epischen Charakter. Im

---

[1]) Goethe, Weimarisches Hoftheater W. A. Bd. 40, S. 75.
An Goethe 3. Sept. 1799. Jonas VI, 84.

[2]) Goethe an Schiller 9. Mai 1802. W. A. IV. Bd. 16, S. 83.

[illegible] spricht. [illegible]

[illegible] Accent. [illegible]

[illegible] lauter oder leiser, [illegible] und nach den augenblicklichen [illegible] Menschen, aus. [illegible] Geschäft des Schauspielers [illegible]

[illegible] sich dem Versrhythmus [illegible] bisher gleichwertigen Silben [illegible] ein intensiverer Ge- [illegible] des Vortrags [illegible] Prosa nicht genug [illegible] des leiden- [illegible]

[illegible] Fleischers

schaftlichsten Ausdrucks werden; damit finden wir die Beobachtung erklärt, die Schiller machte, als er die ursprüngliche Prosa seines „Wallenstein“ in eine poetisch-rhythmische Sprache verwandelte: es fiel ihm auf, dass in der Versform gerade den poetisch bedeutenden Stellen „eine magre Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks recht wohl anstehen“[1]). Und zufällig finden wir gerade in den Piccolomini denselben von Schröder herangezogenen Satz an einer leidenschaftlichen Stelle eintreten:

2430: Es kann nicht seyn! kann n i c h t seyn! k a n n nicht seyn!

Dass dieselben Worte mehrmals auf einander folgen, entspricht dem dramatischen Stil Lessings[2]); dass indessen ihre Betonung wechselt, ist Schillers Eigenart[3]). Dieser merkwürdige Brauch macht die Sperrung auch im Vers notwendig; bei der zweiten Hebung konnte sie unterbleiben, da auch der versungeübte Schauspieler das „seyn“ betont hätte; der Accentwechsel in der Wiederholung dagegen hätte ohne besonderen Fingerzeig durch einen rhythmischen Barbaren verkannt werden können. Nun bezeichnen diese Sperrungen nicht nur die Betonung einzelner Silben, sondern sie schreiben dem ganzen Vers ein crescendo vor. In den gesteigerten Wiederholungen der Lessingschen Sprache liegt ein Vorwärtsdrängen, ein Anschwellen der Tonhöhe wie der Tonstärke; das beobachten wir auch am Vers des Don Carlos, der am meisten unter Lessings Einfluss steht:

129 f.: Ist es möglich?
Ists wahr? ists wirklich? bist dus? — O du bists!
186: Ist keine Stelle — keine — keine, wo
Thalia 811 f.: und j e z t
jezt — jezt — erröthe für dich selbst Natur.

Auf keinen Fall bleiben die mehrfach wiederholten Wörter in der gleichen Tonhöhe und Tonstärke; wohl aber liessen

---

[1]) An Goethe 24. Nov. 1797. Jonas V, S. 289 f.

[2]) Zarncke, Üb. d. fünffüss. Jambus bei Lessing, Schiller u. Goethe. Kleine Schriften I, 368.

[3]) Vgl. dagegen Nathan 3794, wo der Ton zweimal auf „sein“ bleibt:
Ihr Bruder! — Kann nicht sein! nicht sein! Sein Herz.

[illegible] im diminuendo abstufen[1]), und darauf scheint [illegible] zu [illegible], wenn im letzten Beispiel nur das eine „jetzt“ gesperrt ist und nicht die folgenden. Aber dieses Herabsinken wäre doch nur am Ausgang einer Periode wirkungsvoll; hier dagegen ist die Steigerung unerlässlich[2]). Schiller wendet [illegible] das erklärt diesen Fall — die Sperrung nicht konsequent an: bei zwei Gegensätzen z. B. wird oft nur das erste Wort unterstrichen unter der Voraussetzung, dass damit der Sinn hinreichend unterstützt ist und der Vortragende das zweite von selbst heraushebt. In den Jugenddramen bedeutet die Sperrung überhaupt noch keine klare Vorschrift für Verstärkung des Tones. Wenn z. B. in Franzens Monolog in den „Räubern“ (II, 1) die Wörter Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schreck u. s. w. unterstrichen sind, so ist das die Art, wie in einer wissenschaftlichen Abhandlung die logische Begriffsgliederung dem Auge des Lesers erleichtert wird, aber keinem Vortragenden dürfte es einfallen, jedes dieser Wörter herauszuschreien. Aus demselben Grunde, nämlich um dem Leser einen klaren Überblick zu ermöglichen, bleibt die Sperrung üblich bei Eigennamen, namentlich wo sie zum ersten Male auftreten. Immerhin ist hier eine Beziehung zum Vortrag vorhanden, denn der Schauspieler wird dadurch aufgefordert, diese Wörter besonders deutlich zu artikulieren. Und so steht dieser Brauch in Übereinstimmung mit einer

[1]) Seckendorf (Vorles. üb. Dekl. u. Mimik I, 271) erwähnt hierfür Leicesters Monolog (M. St. V, 10. v. 3861 ff.):

> Umsonst! Umsonst! Mich fasst der Hölle Grauen,
> Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen,
> Kann sie nicht sterben sehen —

Seckendorf spricht hier von Accenten der Schwäche: „das wiederholte Wort ist jedesmal der schwächere Ton und gewinnt dadurch an Ausdruck.“

[2]) Das Crescendo der Wiederholung wird in der Prosa direkt angewiesen z. B. Kab. V, 1:

Wie kann? (nachdrücklicher, lauter) Wie kann, Unglückselige?

von Goethes Schauspielerregeln[3]): „Auf die Eigennamen muss im Allgemeinen ein stärkerer Ausdruck in der Aussprache gelegt werden als gewöhnlich, weil so ein Name dem Zuhörer besonders auffallen soll. Denn sehr oft ist es der Fall, dass von einer Person schon im ersten Acte gesprochen wird, welche erst im dritten und oft noch später vorkommt. Das Publicum soll nun darauf aufmerksam gemacht werden, und wie kann das anders geschehen als durch deutliche energische Aussprache?"

Es ist bereits oben ein Beispiel gegeben für Schillers Vorliebe, bei der gesteigerten Wiederholung derselben Worte oder beim Parallelismus mit der Betonung zu wechseln. Dafür seien noch zwei Stellen aus dem Don Carlos angeführt:

1987: N u r da — gerade d a nur, wo es uns
3143: Sie haben Recht. S i e müssen. Dass Sie k ö n n e n

Beide Male fällt die erste Sperrung auf, weil sie dem Versrhythmus widerspricht. In den ersten Füssen sind solche

---

[1]) W. A. I, Bd. 40. S. 143. 150 f. (§ 13, § 27 f.)

Bei den fremden Eigennamen ist die Betonung, die durch den Vers festgelegt wird, von Wichtigkeit; so findet sich z. B. im Don Carlos ursprünglich die falsche Aussprache: „Ródrigò"; in den Phönizierinnen: „Polýnicès"; beides wurde in späteren Ausgaben korrigiert. („Ródrigò" auch bei Kleist in der Familie Ghonorez, doch kaum aus Unkenntnis, da Kleist sich überhaupt die grösste Freiheit in der Betonung von Eigennamen gestattet. Minde-Pouet Kleist Stil S. 61.)

Bei französischen Namen setzte Schiller die Kenntnis der Aussprache voraus; dass er Dünois und Dü Chatel schreibt, bezweckt keine Belehrung des Schauspielers, denn schwierigere Namen sind in ihrer französischen Orthographie belassen, und das stumme e ist z. B. ausgeschrieben, auch wo es nicht als metrische Silbe gilt, wie bei den Namen Claude Marie, La Hire u. s. w.

Anders verhält sich Schiller bei englischen Namen; so schreibt er z. B. auf dem Personenverzeichnis und in den szenarischen Bemerkungen der „Maria Stuart": „Leicester"; im Vers dagegen „Lester". In der „Jungfrau von Orleans" heisst es „Sal'sbury", und im Stuttgarter Manuskript des Macbeth lesen wir statt Fife und Fleance innerhalb des Verses „Feif" und „Flinz". Hier beweist der Unterschied des Bühnenmanuskriptes vom Druck deutlich, dass Schiller mit der phonetischen Schreibung vor allem dem Schauspieler die Aussprache erleichtern wollte.

Freiheiten[1], die viel zur mannigfaltigen Ausdrucksfähigkeit des dramatischen Verses beitragen, eher zulässig als in der Mitte, wo der Rhythmus erst vollständig zur Herrschaft gelangt: infolgedessen kommt die versetzte Betonung gerade im ersten Fusse am häufigsten vor. Aber auch im letzten Fuss ist sie wiederum nicht selten, doch hat Schiller dort solche gegen den Rhythmus ankämpfende Sperrungen manchmal nachträglich beseitigt:

z. B. Carlos 345 f. (Thalia 650 f.)

Marquis. Mir ahndet
ein schreckenvoller Augenblick.
Carlos. Mir selbst.

2731 ff. (Thalia 3932 f.)

Das Volk kann irren — irrt gewiss. Was es
behauptet, darf den König nicht erschüttern.

Wenn wir die Sperrungen in den Versdramen mustern, fällt uns auf, dass sie ausser den Eigennamen hauptsächlich Pronomina betreffen, und dass sie in ihrer meist hinweisenden, verdeutlichenden Funktion dem Gefühlsausdruck weniger dienen als der verstandesmässigen Klarheit. Das ist überhaupt eine Aufgabe der Tonstärke, und Einsiedel[2] unterschied deshalb ganz richtig den Ton als das Organ des Gefühls, den Laut als das Organ des Verstandes. Wir werden dabei an die malenden Gesten erinnert, deren Aufgabe es gleichfalls war, bestimmte Worte zu accentuieren und durch verstandesmässigen Nachdruck namentlich die Pronomina zu bestimmen.

Der Zusammenhang ist nicht bloss äusserlich. Es gibt in der Tat eine Art malende Deklamation, deren Mittel vor allem der Wechsel der Tonstärke ist; ebenso wie die malenden Gesten wurde sie im achtzehnten Jahrhundert häufiger verwendet, als unserem Geschmack entspricht. Z. B. wurde

---

[1] Minor, Neuhochd. Metrik. 2. Aufl. S. 248.
Zarncke, Kl. Schriften I, 373 f.
Belling, Die Metrik Schillers S. 177.
Köster S. 96 f.

[2] Grundlagen zu e. Theorie d. Schauspielk. S. 54.

es dem berühmten Fleck[1]) vorgeworfen, er habe als Gouverneur in Kotzebues „Graf Benjowsky“ die Worte „Jeder Donner brülle dir den Fluch deines Vaters zu“ mit wahrhaft donnernder Stimme, und dann „Jedes Säuseln des Windes lasse dir den letzten Seufzer deines sterbenden Vaters hören“ leise und flüsternd gesprochen. Als im neunzehnten Jahrhundert diese tonspielerische Art des Vortrages wieder aufkam, wurde sie als eine schädliche Nachwirkung der Weimarer Schule aufgefasst[2]); aber es war wiederum ungerecht, Goethe dafür verantwortlich zu machen. Im „Wilhelm Meister“ ist eben diese Unart — eine Wortdeklamation, die auf einzelnen Stellen lastete und die Empfindung des Ganzen nicht ausdrückte[3]) — an Mad. Melina getadelt, und Goethes Geschmack hatte sich seitdem schwerlich so vollkommen verändert. Freilich darf dieses Urteil im Roman auch nicht einseitig interpretiert werden, und keineswegs gilt die Folgerung, dass Goethe die Wortdeklamation überhaupt völlig verworfen und ihr nicht stellenweise eine berechtigte Wirkung eingeräumt habe. Um uns hierüber klar zu werden, müssen wir kurz auf den Unterschied eingehen, den Goethe zwischen zwei Hauptarten des Vortrages macht[4]).

Die Rezitation ist der objektive Vortrag ohne leidenschaftliche Selbstentäusserung; es ist die anschauliche Sprechweise, die der Schauspieler bei erzählenden und beschreibenden Partien wählen wird: „er legt auf das Schauerliche den schauerlichen, auf das Zärtliche den zärtlichen, auf das Feierliche den feierlichen Ton, aber dieses sind bloss Folgen und Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Recitierenden macht; er ändert dadurch seinen eigentümlichen

---

[1]) Devrient III, 68. Dass gerade Fleck, den noch Tieck als Meister des natürlichen Vortrags rühmt, sich zu dieser Manier verirrte, klingt freilich unwahrscheinlich. Für uns kommt es hier nicht auf die Charakteristik Flecks an, sondern auf das Beispiel einer damals allgemein verbreiteten Unart.

[2]) Devrient IV, 165.

[3]) Lehrjahre I, 5. W. A. I, Bd. 21. S. 169.

[4]) Palleske, Die Kunst des Vortrags. 2. Aufl. S. 107 f. W. A. I, Bd. 40. S. 144 ff.

Charakter nicht. er verläugnet sein Naturell. seine Individualität dadurch nicht. und ist mit einem Fortepiano zu vergleichen, auf welchem ich in seinem natürlichen. durch die Bauart erhaltenen Tone spiele.“ Die Deklamation dagegen. die gesteigerte Rezitation. wird vom Gefühl getragen: der Vortragende hat seinen angebornen Charakter zu verlassen und sich der leidenschaftlichen Empfindung der Rolle hinzugeben: „Hier bedient sich der Spieler auf dem Fortepiano der Dämpfung und aller Mutationen, die das Instrument besitzt.“

Dies ist in der Tat ein ähnlicher Unterschied wie zwischen malenden und ausdrückenden Gebärden [1]; Schiller hätte vielleicht auch beim Vortrag eine willkürliche und eine sympathetische Art getrennt. Bei der Rezitation herrscht wie bei den willkürlichen Bewegungen die bewusste Zweckmässigkeit; es kommt auf die verstandesmässige Verdeutlichung des Sinnes [2] und die Belebung der Anschauung an; die Deklamation dagegen hat ebenso wie die sympathetischen Gebärden ihren unmittelbaren Ursprung in der Empfindung. Bei der Rezitation lässt deshalb Goethe die erwähnte Art der Tonmalerei zu und macht nur die eine Bedingung, dass niemals ein einzelnes Wort wie abgeschnitten aus dem ruhigen Vortrag herausgerissen werde, sondern dass man den Ton bereits vorher anschwellen und erst allmählich fallen lasse.

Schillers Stellung zu diesen Grundsätzen ist schwer zu bestimmen. Was wir von seiner eigenen Vortragsweise erfahren, zeigt nur, dass er zu seinem Schaden allzuschnell aus der ruhigen Rezitation in die stürmisch hingerissene Deklamation verfiel. Aber später hat ihn die eigene Vortragskunst sicherlich nicht mehr in dem Masse befriedigt wie einst in Mannheim [3]; und wir sind nicht berechtigt, den Mangel an künstlerischer Sparsamkeit als ein bewusstes Prinzip aufzufassen.

Noch weniger ist aus den Bühnenanweisungen zu erschliessen. Waren schon die malenden Gesten kaum in direkten

[1] Vgl. S. 366 f.

[2] So fand z. B. Goethe bei einem Stücke wie „Nathan der Weise“, wo der Verstand fast allein spreche, „eine klare auseinandersetzende Recitation die vorzüglichste Obliegenheit.“ (W. A. I, Bd. 40, S. 76.)

[3] Streicher S. 94.

Vorschriften zu bestimmen, so gilt dies erst recht von der malenden Deklamation; sie muss ganz dem Geschmack und den Mitteln des Schauspielers überlassen bleiben.

Die wenigen direkten Angaben über Tonstärke betreffen die leidenschaftlich gesteigerte Deklamation; abzusehen ist dabei von der Vorschrift „leise“, wenn sie heimlich beiseite gesprochene Worte bezeichnet, die das Publikum[1]), aber nicht die viel näher stehenden Mitspieler hören sollen. Diese Freiheit einer heute veralteten Bühnentechnik ist kein Ausdrucksmittel der natürlichen Rede. Dagegen gibt es ein Leisesprechen, in dem die Schwäche und Erschöpfung zu Tage tritt; diese Mattigkeit erreicht den äussersten Grad, wenn die Stimme überhaupt versagt, wenn der Ansatz zur Rede gemacht wird, ohne dass es gelingt, ein deutliches Wort hervorzubringen:

Picc. 2313 b: versucht zu antworten, stockt aber und schlägt den Blick verlegen zu Boden.
W. T. 1161 b: Sein Gemüth arbeitet heftig, er versucht zu reden und vermag es nicht.

Auch mitten in der Rede kann das Versagen der Stimme eintreten; die Energie des Redenden kämpft dagegen an, und es entsteht nun das Schwanken und Beben der Stimme, der gebrochene Ton, das Stottern, das Lallen, das Schluchzen, z. B.

Räub. V, 1 (S. 176, 9): eure Stimme ist bang und lallet
Fiesko I, 10 (S. 33, 19): mit hohlem gebrochnem Ton
Kab. II, 3 (S. 397, 14): mit einer Beängstigung, dass ihr die Worte versagen.
II, 5 (S. 411, 17): mit stillem bebenden Ton
III, 6 (S. 446, 24: mit erschöpfter hinsterbender Stimme.

Das Entscheidende ist hierbei nicht die Schwäche, sondern die schwankende Unsicherheit der Stimme; im Gegensatz dazu gibt es auch eine stille Entschlossenheit, die ohne jeden Stimmaufwand, aber mit gleichmässiger Festigkeit ihre Ent-

---

[1]) Es gibt aber auch ein leises Scheingespräch, das selbst vom Publikum nicht gehört wird, z. B. Carlos 4110. M. St. 1507 b. Jgfr. 723.

Im Manuskript der „Piccolomini“ kam es sogar zu einem scheinbaren Scheingespräch, indem Octavio zu Maradas (IV, 6) sagte:

Erzeigt mir den Gefallen, sprecht mit mir —
Wovon Ihr wollt — thut nur als ob Ihr sprächt —

scheidungen kundgibt. Seckendorf[1]) bemerkt hierzu: „Jeder verneinende Zustand erzeugt das Kreszendo, jeder bejahende das Dekreszendo.“ In diesem bejahenden Zustand der Entschlossenheit spricht Philipp am Schluss des Don Carlos seine fürchterliche Entscheidung aus:

König (kalt und still zum Grossinquisitor).
Kardinal, ich habe
Das Meinige gethan. Thun Sie das Ihre.

Im crescendo dagegen äussert sich der gereizte Widerspruch des Zornes und die wilde Wut; bei Schiller findet sich die Vorschrift „lauter“ in den späteren Stücken hauptsächlich da, wo eine Person am Reden verhindert werden soll und sich deshalb mit verstärkter Stimmgewalt durchzusetzen sucht, z. B. Carlos 4102. Wall. Lag. 615 a. Picc. 2240 a. Tell 1853 a. In den Jugendstücken ist dem Anwachsen der Stimme mehr Spielraum gelassen, z. B.

Fiesko V, 13: mit leiser schwebender Stimme, die stufenweis bis zum Toben steigt

Kab. IV, 7: mit einer Heftigkeit, die nach und nach bis beinahe zum Toben steigt.

Das Maximum der Stimmstärke fällt in den Jugendstücken mit dem Höhepunkt des Affektes zusammen; zum Kraftstil der Sturm- und Drangzeit[2]) gehörte ebenso wie die mimische Übertreibung der masslose Stimmaufwand. Im Ritterdrama, wo dieser Stil fortlebte, war das Schreien manchmal geradezu notwendig, um durch das Waffengeklirr, die Trompetensignale, das unaufhörliche Getöse, das die Bühne erfüllte, durchzudringen[3]); aber auch ohne diese Nötigung setzten die Darsteller solche Vorschriften bereitwillig in die Tat um, weil sie ihrer Wirkung auf das Publikum sicher waren[4]). Die Paraderolle aller stimmkräftigen Heldenspieler war deshalb Babos Otto von Wittelsbach; er wird als lauter Sprecher

---

[1]) Vorles. üb. Dekl. u. Mimik I, 246.
[2]) E. Schmidt, Lenz u. Klinger, S. 95.
[3]) Iffland, Almanach f. 1812. S. 74.
[4]) Lessing, Hamb. Dram. 5. Stück. Lachm.-Muncker IX, S. 205.

bereits bei einer gleichgültigen Gelegenheit charakterisiert; wie furchtbar muss er also loslegen bei dem Ausbruch:

O könnt' ich nur die Stimme des Donners entlehnen, um diese unerhörte Beleidigung über alle Länder zu brüllen"[1]).

Bei Schiller ist Gianettino Doria durch seine polternde Art charakterisiert; seiner ersten Vorschrift „lermend" entspricht auch sein Ende: „fällt mit Gebrülle". Aber auch die zarteste weibliche Figur desselben Stückes nimmt an den Übertreibungen[2]) teil:

V, 5: Leonore (immer wildphantasierend, nach allen Gegenden schreiend.)

Der ungehemmten Entladung des Affektes tritt in den späteren Stücken der innere Widerstand entgegen; das unterdrückte Leiden macht sich nicht mehr im wilden Ausbruch, sondern im schweren Seufzer Luft[3]).

Tonhöhe. Im Fiesko sind mehr als in den anderen Dramen die Stimmen der einzelnen Personen unterschieden. Bereits auf dem Personenverzeichnis sind dazu Ansätze gemacht, wenn Andreas Dorias strenge befehlende Kürze oder seines Neffen rauhe anstössige Sprache charakterisiert werden, aber auch indirekt ist im Verlauf des Stückes von Gianettinos bäurischer (I, 1) und rauher Bassstimme (I, 11) die Rede.

Die indirekte Form aber vermag nicht nur das regelmässige Stimmregister eines Charakters zu bezeichnen, sondern

---

[1]) Sein Vorbild ist Klingers Otto II, 9:
„Brüll, brüll, brüll, Otto! — hah, dass sie sterben für'm Geschrey —"
Aber auch ohne die Motivierung durch einen starken Affekt wird das Brüllen im Sturm und Drangdrama vorgeschrieben; als z. B. in Lenzens Soldaten II, 2 ein Offizier ein Glas Punsch haben will, heisst es:
(Brüllt entsetzlich)
(Brüllt mit einer erschrecklichen Stimme).

[2]) Das Schreien ist namentlich im Fiesko häufig, vgl. Goed. III, S. 37, 2. 52, 5. 61, 24. 111, 12. 127, 7. 134, 5. 145, 15. 161, 12. In den späteren Stücken bezieht sich die Vorschrift nicht mehr auf die zusammenhängende Rede, sondern auf einzelne, zum Teil unartikulierte Ausrufe, z. B. W. T. 3731. 3752. M. St. 3349. Jgfr. 4028. Braut 2311. Tell 1850.

[3]) Henke, Die Gruppe des Laokoon od. üb. d. krit. Stillstand trag. Erschütterung. Leipzig 1862, S. 36.

auch den ausserordentlichen Ton, in dem bestimmte Sätze gesprochen werden z. B.

Räub. IV, 4: Du weinst Amalia? — und das sprach er mit einer Stimme — mir wars, als ob die Natur sich verjüngete — die genossenen Lenze der Liebe dämmerten auf mit der Stimme!

Kab. IV, 8: Nehmen Sie ihn hin, und das spricht sie mit einem Tone, begleitet sie mit einem Blike — —

Beide Male lässt sich wieder die Armut der Sprache beobachten, der präzise Worte fehlen, um die Farbe eines Tones zu bestimmen. Indessen bedeutet die Angabe in den „Räubern" doch mehr, als man auf den ersten Blick erkennt; bei den Worten „Du weinst, Amalia" ist der echte Ton Karl Moors hervorgebrochen[1]), während er vorher als Graf Brand seine Sprache verstellt hatte. Diese Veränderung der Stimme gehört nicht nur zu jeder Verkleidung (sie ist direkt vorgeschrieben bei Herrmanns Verkappung Räub. II, 2, bei Fieskos Auftreten als Warner Dorias V, 1 und bei Berthas Verkleidung als Knabe V, 8), sondern auch zur Verleugnung des wahren Charakters:

Fiesko IV, 13: nimmt einen aufgebrachten Ton an
den Ton in Kälte verändert.

Mit der Vorliebe der Stürmer und Dränger für gemischte Affekte und grell kontrastierende Stimmungen hängt es zusammen, wenn in den Jugendstücken die Stimme vom Gipfel der Leidenschaft plötzlich zur vollständigen Tonlosigkeit herabsinkt, z. B.

Fiesko V, 13: in hohles Beben hinabgefallen;

in den späteren Stücken dagegen finden wir die Tonhöhe mit der anwachsenden Empfindung stetig steigen; dem entsprechen die Vorschriften „mit erhobner Stimme" (Carlos 4100. Wall. Lag. 621 b); „mit erhöhter Stimme" (Picc. 1207), „mit steigendem Ton" (W. T. 3601. Tell 575), und am deutlichsten folgende Anweisung:

Tell 2437: er spricht das folgende mit dem Ton eines Sehers — seine Stimme steigt bis zur Begeisterung.

---

[1]) Vgl. auch Fiesko III, 3: „Das war wieder ächter Goldklang der Liebe."

Dass die höchsten Tonstufen regelmässig auf die leidenschaftlichsten Stellen treffen, darf trotzdem nicht als ausnahmloses Gesetz gelten. Zu Schillers Zeit wurde von einzelnen Schauspielern, wie Reinecke, Fleck, Iffland, später vor allem von Esslair eine eigene Kunst darin gesehen, gerade die Höhepunkte der Rede durch Fallenlassen der Stimme zur Geltung zu bringen[1]). Eine direkte Äusserung Schillers hierüber ist nicht überliefert, doch hätte er zweifellos diese aus dem Vortrag der Prosarede erwachsene Manier mit unter den Begriff des Konversationstones gerechnet.

Andererseits verwarf er den singenden Vortrag[2]) und missbilligte das regelmässige Steigen des Tones gegen das Ende jedes einzelnen Verses hin, das „Hinaufpfeifen bei der Deklamation“[3]). Es war dies die Angewohnheit einzelner Weimarer Schauspieler, ohne dass es dem Weimarer Stil entsprochen hätte. Dagegen hatte Goethe — und hierin stimmte ihm auch Schiller sicherlich zu — die Regel gegeben, jede Rede so tief und langsam als möglich zu beginnen, um für die Entwickelung der Stimme bei leidenschaftlichen Stellen Spielraum zu haben[4]).

Tempo. Wenn somit die leidenschaftslose Rede langsam einsetzt, so werden die Vorschriften des Dichters vor allem auf ausdrucksvolle Beschleunigung des Tempo sich beziehen. Das „Mouvement“ der Stimme, d. h. den wechselnden Grad der Schnelligkeit, durch den die Monotonie vermieden und die Intensität der Gefühlsaccente ersetzt werden kann, hat Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“[5]) behandelt und gezeigt,

---

[1]) Devrient III, 283. Tieck, Dramaturg. Schriften I, 95 ff. Hebbels Tagebücher, hsg. v. Bamberg I, 96. 114.

[2]) So heisst es in einem Manuskript der „Braut von Messina“: „Es braucht wohl nicht erinnert zu werden, dass die Reden des Chors nicht im Conversazionston zu sprechen sind, sondern mit einem Pathos und einer gewissen Feierlichkeit, doch ja nicht in singendem Ton recitirt werden müssen.“ (Goed. XIV, S. 21).

[3]) Genast I, 115.

[4]) W. A. I, Bd. 40. S. 143 f. Heinr. Schmidt, Erinn. e. Weim. Veteranen S. 112. Martersteig, P. A. Wolff. S. 297.

[5]) Lachm.-Muncker IX. S. 215 f.

wie gerade in dieser Freiheit sich die gesprochene Rede von der gleichmässig taktierenden Musik unterscheidet.

Die Prosa ist darin ungebundener als der Vers; während deshalb dort das Mouvement ganz der künstlerischen Einsicht des Schauspielers überlassen ist, wahrt sich im Vers der Dichter einen Einfluss auf das Gewicht der einzelnen Silben. Der Gebrauch mehrsilbiger Senkungen, namentlich in den ersten Füssen, beflügelt das Tempo und wird deshalb häufig bei hastigen Ausrufen angewendet, z. B. Carlos 1009; Picc. 23; M. St. 3303; Jgfr. 388. 2263. 2273. 2306; Braut 1140; Tell 2920. Umgekehrt kann durch versetzte Betonung und Nebeneinandertreten schwerer Silben das Tempo verlangsamt und ein feierlicher Eindruck erzielt werden, z. B. Picc. 685; Braut 1323. 1384; Tell 79. 80. Indem die einzelne betonte Silbe sogar so schwer belastet wird, dass sie einen ganzen Takt ausfüllt, wird es möglich, dass scheinbar zweifüssige oder dreifüssige Verse, deren Unvollständigkeit oft erst durch nachträgliche Kürzung absichtlich gewonnen wurde, mehr Takte in Anspruch nehmen, als dem Auge sichtbar ist, z. B. Carlos 1291; Picc. 2261; W. T. 246.

Die direkten Vorschriften für langsames Tempo sind selten; dabei werden sie gerne noch mit einem zweiten Adverbium, das die Stimmung charakterisiert, verbunden:

Fiesko II, 2: langsam und laurend.
Kab. II, 3: langsam und mit Nachdruk.

Die Anweisungen „rasch“, „schnell“, „hastig“, in denen die Ungeduld, die Freude, die Kühnheit der Gedanken zum Ausdruck kommt, treten dagegen meistens allein auf. Häufig beziehen sie sich weniger auf die Rede selbst, als auf das rasche Einsetzen; so namentlich bei Unterbrechungen eines anderen. Nur dadurch gelingt es, das Wort an sich zu reissen, dass man den bisher Redenden an Geschwindigkeit überflügelt und sich nicht aufs neue von ihm einholen lässt. Bei ganz erregten Auftritten können sogar mehr als zwei Personen diesen Wettkampf eingehen, z. B. Zibo, Zenturione und Asserato beim Bericht von der Prokuratorenwahl:

Fiesko II, 5: rasch ins Wort fallend
fällt ihm wieder ins Wort
hiziger fort.

Die Unterbrechung kann auch allein durch den Gedankenstrich, mit dem eine Rede abbricht, bezeichnet sein; die folgenden Verse enthalten manchmal die indirekte Bestätigung, z. B.

M. St. 695: Verzeiht, Milord, dass ich euch gleich zu Anfang
Ins Wort muss fallen —

Der Gegensatz dazu ist das Innehalten des Redenden, weil er eine Antwort erwartet; auch in dieser Funktion kann ein Gedankenstrich durch die folgenden Worte z. B. „Keine Antwort?“, „Du schweigst?“ bestimmt werden. Damit ist die direkte Anweisung überflüssig gemacht, die in den Jugendstücken häufiger vorkommt;

Räub. IV, 4: Amalia gibt ihm keine Antwort.
Carlos 4627: Er hält inne, Karlos Antwort zu erfahren: dieser verharrt in seinem Stillschweigen.

Solche Unterbrechungen fallen nicht mehr unter den Begriff des Tempo; ebensowenig die anderen Hemmungen der Rede, z. B. das Stocken und Stottern der Verlegenheit, das Stammeln der Wut. Dies sind mehr Mittel des Konversationstones und finden in den letzten Stücken Schillers geringere Verwendung als in dem ersten, von Lessing beeinflussten Versdrama. Der Rhythmus des Stotterns, wenn man so sagen darf, bleibt in der Prosa der Improvisation des Schauspielers überlassen; im Vers dagegen rechnet der Dichter mit diesen überschüssigen Silben z. B.

Turandot 906 f.: Tod oder Turandot!
Tartaglia (stotternd).
Tu—Turandot!

Im übrigen genügte meistens auch hierbei der Gedankenstrich[1]), der die wiederholten Silben trennt, und so ist z. B. im Don Carlos bei den Versen 1541 ff. die Vorschrift „stotternd“ seit der Bearbeitung von 1801 weggeblieben.

[1]) Im Manuskript der „Turandot“ scheint Schiller sich noch eines anderen Mittels bedient zu haben, wie aus Körners Brief vom 15. Februar 1802 zu schliessen ist: „In der Rolle des Tartaglia finde ich einige Worte doppelt unterstrichen. Bei einigen Stellen scheint dadurch das Wort angedeutet zu werden, bei dem er stottern soll.“

Interpunktion. Dass die Interpunktion nicht nur dem Leser den Sinn zu erleichtern habe, sondern auch eine bindende Vorschrift für den Vortrag darstelle, hat erst Goethe den Schauspielern klar zu machen verstanden. Vorher begegneten die Versuche des Dichters, seine Absichten zur Geltung zu bringen, der grössten Geringschätzung, und der junge Iffland[1]) z. B. beklagte sich bitter über solche Zumutungen: „Wer ist wohl mehr von dieser Wuth, in Pünktchen angeredet zu werden, wo der Verstand sich nichts denken kann, in Strichen zur Übergabe des Gefühls aufgefordert zu werden, geplagt, als die Schauspieler? — Denn das ist ausgemacht, dass der Dichter für jeden solchen Strich, womit er die Rolle belehnt hat, ein prächtiges Gemälde des Schmerzes, oder einen nervigten Ausdruck grosser Leidenschaft in der Darstellung erwartet. —" Mit Entschiedenheit lehnt sich der Naturalist gegen die Fesseln auf, die dem Geist des Schauspielers angelegt werden sollen, und spricht dem Menschendarsteller die Freiheit zu, nicht das gedruckte Blatt, sondern sein Blut interpunzieren zu lassen. „Denn der Befehl des Bluts, gereizt von der Gabe der Versetzung, das Hinreissen des augenblicklichen auf den höchsten Grad verfeinerten Geschmacks, ist Stempel der Wahrheit. Diese Wahrheit im ganzen Ich! ist, dünkt mich, die Sache, worüber die Dichter, die krittelnden [illegible], dem Schauspieler nicht sagen können, wie er sie [illegible] soll."

Kein grösserer Gegensatz lässt sich diesen Überhebungen des Schauspielerdünkels gegenüberstellen als die Gewissenhaftigkeit, mit der sich später P. A. Wolff[2]) den geringfügigsten Anforderungen des Dichters unterwarf: „Eine grosse Aufmerksamkeit und Genauigkeit erfordern die Interpunktionen. Das Komma, das Kolon, der Punkt, die Ausrufungs- und Fragezeichen sind sprechende Noten für den Deklamator; und [illegible] kleinen Unterscheidungs- [illegible] bezeichnen. Die

[1]) [illegible] S. [illegible] f.

[2]) [illegible] Martersteig, P. A. Wolff S. [illegible]

den verschiedenen Graden des Gefühls angehören, die halben Töne, welche gleichförmige Empfindungen unterscheiden, dass sie ohne sich zu berühren aufeinander folgen; sie würden die Stelle andeuten können, wo ein Anhalten, ein Ausruhen, ein Forttreiben der Töne nötig ist, um den Geist und das Herz des Zuhörers zu durchdringen."

Das war Goethes Schule; auf den Weimarer Proben wurden, wie wir auch aus anderen Zeugnissen erfahren, alle Interpunktionen beachtet und Komma, Semikolon, Ausrufezeichen als Zeitmasse abgestuft[1]). Auch Schiller, müsste man annehmen, wurde dadurch veranlasst, der Interpungierung seiner späteren Stücke grössere Sorgfalt zuzuwenden; und dies scheint bestätigt zu werden durch einen an Cotta gerichteten Brief, der die Weisung enthält, dem Druckmanuskript der „Braut von Messina" in allen Kleinigkeiten auf das genaueste zu folgen[2]). Früher pflegte Schiller das Manuskript nicht mit dieser Gewissenhaftigkeit druckfertig zu machen, und so ersehen wir z. B. aus der Korrespondenz mit Göschen, welche Freiheit er beim „Don Carlos" dem Korrektor liess[3]).

Die Interpunktion der späteren Stücke ist mit mehr Sicherheit als autorisiert zu betrachten; aber wenn wir daraufhin dort die grössere Mannigfaltigkeit und feinere Unterscheidung suchen wollten, müssten wir gerade das Gegenteil beobachten. In den späteren Dramen wie in den Gedichten herrscht mit überwiegender Einförmigkeit das Komma vor, so dass bereits Körner in seiner Ausgabe zur Gliederung grösserer Perioden das Semikolon einführen musste. Dieses Zeichen scheint für Schiller selbst eine andere Funktion gehabt zu haben, als unserem Gebrauch entspricht[4]), und so sehen wir z. B. in den beiden späteren Drucken der Aeneisübersetzung fast alle guten Semikola, die vielleicht vom Korrektor der „Neuen Thalia" stammten, beseitigt und durch

---

[1]) Genast I, 177.
[2]) An Cotta 11. Febr. 1803. Jonas VII, 12.
[3]) An Göschen 3. März 1787. Jonas I, 331.
[4]) Vgl. Hebbels Tagebücher, hsg. v. Bamberg II, S. 123.

monotone Kommata ersetzt. Das Komma nun hat nicht ausschliesslich grammatisch-syntaktische, sondern überwiegend phonetisch-deklamatorische Bedeutung; es fehlt oft, obwohl es grammatisch notwendig wäre, an Stellen, wo kein Innehalten des Redenden erfolgt; es wird dagegen angewendet bei deklamatorischen Pausen, die mit der syntaktischen Gliederung durchaus nicht zusammenfallen. Auf diese Eigenheiten der Schillerschen Interpunktion ist hier nicht näher einzugehen; es soll nur noch kurz dem Zeichen, das für Schillers Jugendstücke charakteristisch ist, Aufmerksamkeit zugewandt werden, nämlich dem Gedankenstrich.

Die Dramen der Stürmer und Dränger wimmeln von Gedankenstrichen, so dass wir bei manchen Stücken, z. B. der Shakespeareübersetzung „Amor vincit omnia“ von Lenz, kaum wissen, ob wir einen vollständigen oder fragmentarischen Text vor uns haben. Ein innerer Grund ist die Vorliebe für gemischte Affekte und für raschen Stimmungswechsel, der den Zusammenhang der Rede zerreisst und sich nur in abrupten Ausrufen kundgibt. Wie in der Mimik, so wurde auch in der Sprache das Symptomatische beobachtet[1]), und so tritt der Gedankenstrich ein bei der abgebrochenen Rede, beim Anakoluth, bei Stocken und Stottern und bei der Pause, die

[1]) Dieser Stil geht auf Diderot zurück, vgl. „Theater“ (übers. v. Lessing) I, 207 f.: „Was rührt uns bey dem Anblicke eines Menschen, der von gewaltigen Leidenschaften bestürmt wird, am meisten? Seine Reden? Manchmal. Aber das, was allezeit rühret, sind Schreye, unarticulirte Töne, abgebrochene Worte, einzelne Sylben, die ihm dann und wann entfahren... Indem die Heftigkeit der Empfindung das Athemholen unterbricht, ... trennen sich die Sylben der Wörter, und der Mensch fällt von einer Idee auf die andere. Er fängt eine Menge Reden an. Er endiget keine; und ausser einigen Empfindungen, die er bei dem ersten Anfalle auslässt, und auf die er ohne Unterlass wieder zurückkommt, ist alles Übrige weiter nichts, als ein schwaches und verwirrtes Getöse, eine Folge sterbender Töne und erstickter Accente, welche der Schauspieler besser versteht als der Dichter.“

Diderot also überlässt diese Ausdrucksmittel den Schauspielern. Daher verstehen wir deren Entrüstung, wenn die Dichter trotzdem ihrer Kunst vorgreifen wollten.

einen Wechsel des Tones vermittelt. In einer solchen Pause kann der tragische Wendepunkt des ganzen Stückes liegen, wie Henke[1]) in seiner Studie über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung gezeigt hat; freilich darf man diesem Prinzip zu Liebe nicht gerade in jedem dritten Akte eine für das ganze Stück entscheidende Pause suchen; für den Dichter der „Räuber“ z. B. bedeutet die Szene an der Donau mit dem Seufzer Karl Moors „Dahin! Dahin! Unwiderbringlich!“ doch nur eine lyrische Episode, während die Peripetie im vierten Akt in der Szene am Turm erfolgt. Dort macht sich der Affekt ungehemmt Luft; erst in den Dramen der Reife wird dagegen der gewaltsame Ausbruch durch den inneren Widerstand unterdrückt, und es kommt zu jenem Seufzer der tragischen Erschütterung, wie ihn auch die Künstler der Laokoongruppe als fruchtbaren Moment der Darstellung erfasst haben. Deshalb ist Henkes Beispiel aus „Maria Stuart“ glücklicher gewählt: in den Versen 2398 f.:

Denn wenn ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
Wie eine Gottheit von mir scheidet — Schwester!

bedeutet der Gedankenstrich vor dem Ausruf „Schwester!“ einen Seufzer der Erstarrung; plötzlich erkennt Maria, dass alle Versuche, die Gegnerin zu erweichen, aussichtslos sind; nunmehr lässt sie ihrem langverhaltenen Groll freien Lauf und beschleunigt selbst ihr unabwendbares Geschick.

Auch ohne diese Interpretation Henkes würden wir noch andere Beispiele finden, wo der Gedankenstrich irgend eine Bewegung des Sprechenden anzudeuten hat und eine umständlichere Anweisung ersetzt; gerade in den Versdramen, wo die prosaischen Zwischenbemerkungen eingeschränkt werden, ist diese Verwendung häufig[2]). Aber auch als blosse Bezeichnung einer Pause findet er sich in den späteren Stücken noch oft, wenn auch sparsamer als früher, gebraucht. Der „Don Carlos“ der „Thalia“ ist noch wie ein Prosadrama

---

[1]) Henke, Die Gruppe des Laokoon oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung S. 60 f. 65. 67. 73.

[2]) Vgl. S. 329. 330. 377.

interpungiert; in den späteren Bearbeitungen sind dagegen alle Häufungen von zwei oder drei Strichen beseitigt[1]). Am Ende des Verses sah Schiller die Gedankenstriche später nicht mehr gern und setzte sie in ganz richtiger metrischer Erkenntnis an den Versanfang; hauptsächlich aber treten sie im innern Vers als Bezeichnung des Sinneseinschnittes auf. Es mögen als Beispiel einige Verse aus Schillers Phädra-Übersetzung neben das Original gestellt werden, weil sie charakteristisch sind für den Unterschied zwischen dem Alexandriner, der das Enjambement verschmäht, und dem Blankvers, dessen Verwendbarkeit für die dramatische Sprache ebenso wie für die Übersetzung fremder Versmasse gerade in dem Antagonismus des Verses und Satzes beruht. Racines Verse:

Est-ce Phèdre qui fuit, ou plutôt qu'on entraîne?
Pourquoi, seigneur, pourquoi ces marques de douleur?
Je vous vois sans épée, interdit, sans couleur.

hat Schiller folgendermassen übersetzt:

764 ff.: Flieht dort nicht Phädra oder wird vielmehr
Gewaltsam fortgezogen? — Herr, was sezt
Dich so in Wallung? — Ich seh dich ohne Schwert,
Bleich, voll Entsetzen —

Die Beobachtung, die sich hier aufdrängt, ist zu verallgemeinern: der Gedankenstrich im inneren Vers bedeutet fast regelmässig[2]) die Stelle, wo der Alexandriner schloss.

---

[1]) Dass in dem ersten Druck der „Braut von Messina" vor Vers 2559 eine ganze Zeile von Gedankenstrichen steht, hat sicherlich keinen besonderen Sinn. In den beiden Bühnenmanuskripten fehlen sie, ohne dass eine andere Anweisung an die Stelle getreten wäre. Wahrscheinlich standen diese Striche doch nur zufällig in der Druckvorlage, die der Dichter ausdrücklich auch in Kleinigkeiten für massgebend erklärt hatte (Vgl. S. 441, Anm. 2) und der deshalb allzu peinlich gefolgt wurde.

[2]) Es sei noch ein Beispiel angeführt, wo vier Quinare (1253 ff.) genau drei Alexandrinern entsprechen:

Racine: Mais à te condamner tu m'as trop engagé:
Jamais père en effet fut-il plus outragé!
Justes dieux, qui voyez la douleur qui m'accable,

Schiller: Doch zu gerechte Ursach gabst Du mir
Dich zu verdammen — Nein gewiss, nie ward
Ein Vater mehr beleidigt — Grosse Götter
Ihr seht den Schmerz, der mich zu Boden drückt.

Und noch eine Wahrnehmung, die sich an dieses Beispiel anknüpfen lässt, ist für Schillers Vers charakteristisch: der letzte Satz, der sich auf zwei Verse verteilt, bildet, sobald man ihn zusammennimmt, wiederum einen geschlossenen Fünffüssler und sogar einen besseren, als die Einteilung des Druckes darbietet. Diese Erscheinung[1]), die sich besonders im Don Carlos häufig beim stumpfen Versausgang wiederholt, zeigt, dass dem Dichter oftmals ein anderer Rhythmus im Ohr lag, als zu Papier gebracht ist.

Vers-Schluss. Das Brechen des Rhythmus hat bereits Zarncke[2]) auf den Vers Lessings zurückgeführt, und zwar sehen wir diesen Einfluss, der sich später wieder mehr verliert, während der Arbeit am Don Carlos mächtig anwachsen. In den ersten Auftritten der Thaliafassung haben die Verse am meisten rhythmische Selbständigkeit, z. B.:

Nur brechen sie diss grauenvolle Schweigen,
nur öfnen sie ihr Herz dem Vaterherzen.

Aber schon im Druck von 1787 sehen wir, wie die beinahe gleiche Wortfolge sich der Verseinteilung nicht mehr einordnet:

Brechen Sie
dies räthselhafte Schweigen. Oeffnen Sie
Ihr Herz dem Vaterherzen.

In den letzten Akten des Stückes sind die Verse noch abgerissener, wofür nur ein Beispiel angeführt werden soll:

4188 ff.: — Das
Verbrechen, dessen ich Sie zeihte — ich
Beging es selbst —

Solche wiederholte Isolierung einsilbiger Wörter, die als Sinnesauftakt zur folgenden Zeile gehören, hat Schiller später nicht mehr gebilligt, wie wir aus einer Kritik Körnerscher Verse erkennen: „Du hast zuweilen den Jamben mit dem Artikel geschlossen und das Substantiv, worauf er sich bezieht, in den folgenden hinübergenommen. Einmal passiert das, aber

---

[1]) Minor, Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. S. 195. 233. 240.

[2]) Kleine Schriften I, 360 ff. 381. Die Weiterführung Bellings (Die Metrik Schillers) ist fleissig, aber unmethodisch; beim Don Carlos fehlt die Genesis der Unregelmässigkeiten, weil die älteren Fassungen nicht berücksichtigt sind.

in zwei aufeinanderfolgenden Jamben duldet man es nicht"[1]). Es waren allerdings keine dramatischen Verse, auf welche sich diese Regel zunächst bezog, aber Schiller hat sie auch bei den späteren Dramen angewandt und bereits im Wallenstein hat er die Zeilen lieber nach dem Gehör geschrieben[2]), statt sie für das Auge als Fünffüssler abzuteilen, z. B. Picc. 13 ff.

> Schon ziemlich eingerichtet — Nun! Nun! der Soldat
> Behilft und schickt sich wie er kann.

Erst wenn wir das Wort „Soldat" in den folgenden Vers hinübernehmen, erhalten wir zwei Fünffüssler, aber damit auch jenes schroffe Enjambement, wie es noch beim „Don Carlos" gebräuchlich war.

Diese metrische Abschweifung war notwendig zur Grundlegung dessen, worauf es hier ankommt, nämlich des Unterschiedes zwischen gesprochenem und geschriebenem Vers. Der Gegensatz kam Schiller vielleicht erst richtig zu Bewusstsein beim „Wallenstein", dessen Form er zunächst für die Bühne, nicht für die Buchausgabe herstellte. Bei der Übersendung des Manuskriptes schrieb er an Körner: „Auch musst Du Dich an einigen lückenhaften Jamben nicht stossen, weil diese Bearbeitung zum Gebrauch des Theaters ist, wobei es auf diese Reinheit und Integrität nicht ankommt. Es kommt bloss auf das Wesen und auf den Eindruck des Ganzen an"[3]).

---

[1]) An Körner 26. März 1790. Jonas III, 66. An einzelnen Stellen des Don Carlos hat Schiller diese Härte im Jahre 1801 korrigiert, z. B. 3901 f. 4446 f. 4936 f. 5073 f. 5093 f. 5245 ff. 5249 f. Ebenso hat er die Isolierung einsilbiger Wörter am Versanfang beseitigt, z. B. 5172 f. 5263 f. Es hiess ursprünglich:

> Wenn Einer Gnade finden
> darf — Warum wurden dreimal hundert tausend

statt des jetzigen Wortlautes:

> Darf Einer Gnade finden,
> Mit welchem Rechte wurden hundert tausend

[2]) Ähnlich W. T. 414 f.

[3]) An Körner 25. März 1799. Jonas VI, 22.

In zwei benachbarten vier- und sechsfüssigen Versen[1]) wird, sobald wir den Verseinschnitt überbrücken und sie als ein Ganzes nehmen, die Unregelmässigkeit gehoben; auch über drei Verse kann sich dieser Ausgleich hinziehen (z. B. W. T. 635—637), und so kommen wir auf den Begriff der rhythmischen Periode, die so lange über den regelmässigen Verseinschnitt hinwegträgt, bis sich Vers und Satzrhythmus wieder zusammengefunden haben. Die langatmig dahinstürmende Periode ist das eigentliche Ausdrucksmittel der leidenschaftlich belebten dramatischen Sprache, während die in sich gerundeten Verse der wohlüberlegten fertigen Sentenz zukommen. Mit der Vorliebe für geprägte Sätze hängt es zusammen, dass die Integrität der Verse in den späteren Dramen Schillers zunimmt. Aber vielleicht trug auch ein äusserer Grund ein wenig dazu bei, nämlich die Schwierigkeit, die das Enjambement dem Schauspieler bereitete. Bei den ersten Aufführungen des „Wallenstein“ muss noch viel Ungeschick zu Tage getreten sein, wie wir aus einem Bericht vom Juli 1799 heraushören: „Ein Fehler bei unserer Truppe ist, dass sie zu wenig Übung in der Deklamation von Versen verräth. Sie skandieren entweder oder heben den Ton gegen das Ende der Zeile und verweilen bei dem Schlusse, auch wenn der Sinn den Ruhepunkt nicht gestattet.“ Da sich Schiller, wie es in demselben Schreiben[2]) heisst, unermüdlich mit der Belehrung der Schauspieler abgab, veranlassten ihn vielleicht die Erfahrungen zu künftigem Entgegenkommen. Nur in einer Hinsicht steigert sich noch die Kühnheit des Enjambements, nämlich insofern als sogar Komposita durch die Versteilung auseinandergerissen werden, z. B. in der „Jungfrau von Orleans“: Länder- / Gewaltige, Mauren- / Zertrümmerer, Gott- / Gesendete, im Tell: Gewalt- / Beginnen; aber hier fällt die Gefahr des Skandierens weg, weil der Schauspieler zum Hinüberziehen gezwungen ist.

Später hat Goethe[3]) die Regel gegeben: „Hat man Jamben zu deklamieren, so ist zu bemerken, dass man jeden Anfang

---

[1]) Vergl. auch Picc. 73 f. 80 f. W. T. 2930 f. 3031 f. M. St. 1312 f.
[2]) Braun II, 369.
[3]) W. A. I, Bd. 40. S. 153.

eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet; doch muss der Gang der Declamation dadurch nicht gestört werden." Dieses Innehalten hätte den früheren Versdramen Schillers weniger entsprochen als gerade der „Braut von Messina", die Goethe damals einstudierte. Dort haben die meisten Verszeilen rhythmische Selbständigkeit, worauf schon der ausgedehnte Gebrauch der Stichomythie und die häufige Anwendung des Reimes hinweisen. Der Reim tritt, wie wir oben[1]) [illegible]en haben, zuerst am Aktschluss auf; dann aber auch [illegible] Szenenschluss (zuerst W. T. V, 2), dann am Schluss eines [illegible]ftrittes beim Abgang (zuerst M. St. I, 7) und schliesslich [illegible]llen Stellen, wo die Sprache einen lyrischen Schwung annim[illegible], z. B. bei den leidenschaftlichen Reden Mortimers.

Der Schlussreim verstär[illegible] das Zusammenklingen von Vers und Satzrhythmus, das [illegible]ller späterhin am Ende einer längeren Periode als Bedürf[illegible]mpfand; in dem oben erwähnten Brief an Körner[2]) hat [illegible]r diese Regel ausgesprochen: „Auch ist es gegen die Harmo[illegible], einen langen Perioden, der durch mehrere Jamben durchla[illegible]t, vorn oder mitten in einem Vers zu beschliessen. Man v[illegible] einen Ruhepunkt und wird ungern fortgerissen." Mit die[illegible]n Worten hat er wiederum seinen eigenen Brauch im Don [illegible]arlos verurteilt; dort ist auf diesen notwendigen Ruhepunkt [illegible] wenig Rücksicht genommen, dass nicht einmal am Ende langer Auftritte ein abgeschlossener Vers steht. So lauten z. B. ursprünglich im Auftritt mit der Königin (I, 5) die letzten Worte des Prinzen: „Ha! ich verstehe!"; darauf entfernt er sich mit Posa; die Königin bleibt eine Zeitlang allein auf der Bühne und sieht sich unruhig nach den Damen um; der König mit seinem Gefolge tritt auf; es folgt eine Pause der Befremdung — und erst nach dieser langen Unterbrechung führen die ersten Worte des Königs den unvollständigen Vers weiter: „So allein, Madame?" Man sieht, wie dieser Vers wieder nur für das Auge berechnet ist,

---

[1]) Vgl. S. 160.

[2]) Vgl. S. 446. Anm. 1.

denn herauszuhören ist die Zusammengehörigkeit bei der Aufführung nicht; später verlor sie auch der Dichter selbst aus dem Auge und strich in der Bearbeitung von 1801 die Worte des Prinzen; für den Druck von 1802 ergänzte er dann den Überrest des ursprünglichen Verses zum selbständigen Fünffüssler:

Was seh' ich? Sie hier! So allein, Madame?

Pause. Nur dann, wenn die neue Person mit einem eiligen Ausruf hereinstürzt, oder wenn sie die letzten Worte vernommen hat und gleich daran anknüpft, setzt sich mit dem neuen Auftritt der Dialog ohne Unterbrechung fort; meistens dagegen ist ein kurzer Stillstand zu überwinden. Diese notwendige Pause kann ausgedehnt werden, sobald sie zum Ausdrucksmittel der Verlegenheit oder Befremdung wird, z. B. an der eben erwähnten Stelle des Don Carlos, wo der König ursprünglich „einen Augenblick", später „eine Zeitlang" schweigt, ehe er sein Misstrauen in Worte zu fassen vermag.

Die Bedeutung der Pausen in der Rede hatte Dalberg seinen Mannheimer Schauspielern als Frage vorgelegt, und ihre Antworten[1]) können uns auch für die An-

---

[1]) Martersteig S. 215. Iffland, Fragmente üb. Menschendarstellung S. 97 ff. Über die Dauer der Pause (vgl. oben S. 128) sagte Iffland: „Es mag seyn, dass eine Pause im gemeinen Leben einige oder eine Minute daure; allein auf der Bühne, wo alles dem Zeitraume angemessen seyn muss, worinne die ganze Handlung gedrängt ist, ... habe ich zufolge anhaltender Beobachtung gesehen, dass sie nur äusserst selten länger als ein aushaltender Athemzug dauren darf." — Böttiger fand später die Bestätigung in Jfflands eigenem Spiele (Entwickl. d. Iffl. Spiels S. 321).

Die Dichter schrieben häufig minutenlange Pausen vor, so Schiller im „Don Carlos"; Lenz im „Neuen Menoza": „Es herrscht eine minutenlange Stille"; Meissner im „Johann von Schwaben": „er folgt ihr schweigend in ihr Gemach, wirft sich stumm in einen Sessel, vor dem sie eine Minute lang stehen bleibt."

Schiller selbst fasst den Begriff „Pause" als eine Art Zeitmass und gebraucht deshalb den Plural:

Kab. V, 3: einige Pausen lang.

In den „Räubern" kommt der substantivierte Infinitiv „das Pausen" vor.

wendung dieses Mittels in Schillers Dramen zur Erklärung dienen.

Iffland definiert die Pause als Betäubung des Seelenvermögens durch eine unerwartete Begebenheit; sie tritt deshalb vor allem als Ausdruck des Erstaunens, der Bewunderung, der Rührung[1]) auf und kann sich bis zur Bestürzung, ja bis zur vollständigen Erstarrung steigern, z. B. Kab. V, 7:

in langer todter Pause hingewurzelt.

Beck fasst die Pause als den Übergang von einem Affekt zum andern auf, veranlasst entweder durch ein unerwartetes Ereignis oder durch die Reflexion, die den Ausbruch der Rede hemmt. So finden wir bei Schiller statt „Pause“ die Vorschriften „besinnt sich“, „verweilt über einem grossen Gedanken“, oder es wird eine Stellung oder Bewegung angegeben, die das Nachdenken symptomatisch sichtbar macht:

Kab. I, 3: sie steht nachdenkend.
IV, 6: Lady macht einen Gang durch den Saal.
V, 2: nach einem qualvollen Kampf.

In solchen Pausen des inneren Kampfes vollziehen sich die wichtigsten Entschlüsse, deren Motivierung der Dichter sich auf Kosten des Schauspielers erleichtert: dahin gehört z. B. das „Es ist geschehen“ der Lady Milford, nachdem sie in einer bedenklichen Theaterpause sich entschieden hat, mit dem Herzog zu brechen[2]).

Weiter kennt Beck das Innehalten auch als Steigerungsmittel, als Ruhepunkt der Vorbereitung für den Ausbruch des höchsten Affektes: hierbei verweist er selbst auf die Pause vor dem grossen „Nein!“ des Franz Moor, das durch Ifflands Kunst vielleicht eine höhere Bedeutung gewann, als der Dichter ursprünglich erwartet hatte[3]).

---

[1]) Eine grosse Pause der Rührung fand Schiller bereits in der Vorlage der „Räuber“ [illegible] Schubart vor: „Dies ist die Pause der heftigsten Leidenschaft, die [illegible] Lippen das Schweigen gebietet, wo die Redner des Herzens aufhören [illegible]“ Weltrich I, [illegible].

[2]) Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels I, 292, III, 231.

[3]) Beck II, [illegible]. III, [illegible].

Eines erkennen wir aus allen Antworten der Mannheimer Schauspieler deutlich, nämlich den Gegensatz zum Stil der französischen Schauspielkunst, auf den sie sich gerade in der Anwendung dieses Kunstmittels etwas zu Gute taten.

Von der italienischen Komödie her hatten zwar die Kunstpausen auf dem französischen Theater Eingang gefunden; aber in der Tragödie galt das längere Schweigen nach wie vor als dichterische Armut[1]). Wenn schon die feste Cäsur des Alexandriners die wechselnden Sinneseinschnitte verbot, so lag das gefühlsmässige Innehalten vollends nicht im Charakter der Figuren, die über ihr inneres Leben zu reden, aber nicht es in beredtem Schweigen zum Ausdruck zu bringen verstanden. „Les personnages de Racine ne se comprennent que par ce qu'ils expriment .... Ils ne peuvent pas se taire, ou ils ne seraient plus" — so hat der moderne Dichter des Schweigens[2]) diese altklugen Pedanten ihrer Empfindung[3]) charakterisiert. Aber bereits im achtzehnten Jahrhundert hatte Diderot[4]) es ausgesprochen, dass im Schauspiele zu viel geredet werde; er verlangte deshalb ganze stumme Szenen, in denen sich der Überschwang der Gefühle nur in Blicken und Bewegungen äussere. Damit wird die Pause zum Stimmungsmittel, und als solches tritt sie bereits bei den Stürmern und Drängern auf.

Schiller hat noch später in den ästhetischen Schriften[5]) die schreckliche Wirkung eines langen Stillschweigens hervorgehoben: „Eine tiefe Stille giebt der Einbildungskraft einen freyen Spielraum und spannt die Erwartung auf etwas Furchtbares, welches kommen soll." Zur höchsten künstlerischen Wirkung ist die lastende Stimmungspause in „Kabale und Liebe" verwendet, und zwar gerade am Anfang grosser Auftritte, in denen eine entscheidende Aussprache erfolgen muss.

---

1) Oberländer, Theat. Forsch. XV, S. 21.
Düsel, Theat. Forsch. XIV, S. 21.

2) Maeterlinck, Le Trésor des Humbles, S. 33.

3) Goed. II, 343.

4) Theater (Lessings Übers.) I, 192.

5) Goed. X, 144.

So vor der Szene zwischen Lady Milford und Luise (IV, 7), und besonders vor dem letzten Auftritt zwischen Luise und Ferdinand[1]), der mit der Vorschrift beginnt:

Grosses Stillschweigen, das diesen Auftritt ankündigen muss.

Immer wieder werden hier die Versuche, ein gleichgültiges Gespräch zu beginnen, zu Boden gedrückt durch die unbestimmte Erwartung des Furchtbaren, das auf beiden lastet. Diese Kunst der Stimmungsmalerei trägt ein gut Teil zu der modernen Wirkung bei, die gerade „Kabale und Liebe" heute noch auf der Bühne ausübt. Späterhin hat Schiller solche Stimmungen wieder in Worten auszudrücken versucht, z. B. Picc. 1899:

Es geht ein finstrer Geist durch unser Haus,

aber auch die schreckliche Pause der Erwartung hat er im „Wallenstein" noch ausgenutzt, z. B. wenn der Feldherr langsam in dem langen Gang verschwindet; und ebenso im „Egmont" bei dem stummen Auftreten der Patrouille (III, 3). Eine lange vorbereitende Pause findet sich bereits in den „Räubern" vor Herrmanns Auftreten in der Szene am Turm. Wenn nun dort noch ein anderes Stimmungsmittel hinzutritt, nämlich das Lied, so machte Schiller bereits beim ersten Drama die Erfahrung, dass in solchen Anforderungen die grösste Einschränkung geboten sei.

Liedeinlagen. Zwar hingen im achtzehnten Jahrhundert Schauspiel und Oper enger zusammen als heute, und gerade die Hauptkräfte, namentlich des weiblichen Geschlechts, wirkten häufig auf beiden Gebieten; aber in Mannheim scheint man die Gesangeinlagen im Schauspiel nicht gern gesehen zu haben, und vermutlich auf Dalbergs Wunsch, sicherlich nicht freiwillig, beseitigte Schiller in der Bühnenbearbeitung sämtliche Lieder, obwohl sein Freund Zumsteeg sie bereits kom-

---

[1]) Diese lange Pause wurde geradezu sprichwörtlich; vgl. Immermanns „Münchhausen" Cap. 8: „Nach einer Pause, die so feierlich war, als diejenige zu sein pflegt, welche die Komödianten vor der grossen Scene machen, in welcher die Liebe dadurch über die Kabale siegt, dass Ferdinand seiner Louise Rattenpulver eingibt, einer Pause, lang und lastend, wie die vorstehende Periode, sagte das Fräulein schüchtern zum Freiherrn..."

poniert hatte. Sogar das Räuberlied „Ein freies Leben führen wir", auf das Plümicke nicht verzichtete, wurde gestrichen. Die ungenügende Auskunft, einzelne Lieder zur Musikbegleitung sprechen zu lassen, war damals nicht üblich, vielleicht weil die Kunst der melodramatischen Rezitation im lyrischen Drama ihre eigene Pflegstätte hatte. Und so musste auch in den Theaterbearbeitungen des „Don Carlos" die Romanze, in der Prinzessin Eboli ihre ungeduldige Erwartung zum Ausdruck bringt, wegfallen[1]; ebenso im „Egmont" Clärchens Lieder[2]. Für Thekla im „Wallenstein" fand sich dagegen in Weimar in Caroline Jagemann eine im Gesang wie im Spiel gleich bedeutende Künstlerin.

Das Lied: „Der Eichwald braust" steht an der Stelle eines Monologes, denn Thekla muss eine Zeitlang allein auf der Bühne zurückbleiben, ehe die Gräfin wiederkehrt. Indessen scheint Schiller Theklas Gesang in den anderen Bühnenmanuskripten, wo er wegfallen musste, durch kein Selbstgespräch ersetzt zu haben. Er scheut durchaus nicht den vorübergehenden Stillstand zwischen zwei Auftritten und lässt eine Person eine Zeitlang stumm warten, z. B. Franz Moor nach Pastor Mosers Weggehen (V, 1), den Präsidenten, ehe Ferdinand kommt (Kab. I, 6) und im Tell (I, 2) Stauffacher nach der Entfernung des Pfeiffers von Luzern. Wenn er auch nicht, wie bereits H. L. Wagner es tat, die langen, durch leere Bewegungen ausgefüllten Übergangspausen des naturalistischen Dramas konsequent durchführt, so vermeidet er doch gern die inhaltlosen Brückenmonologe, die keinen andern Zweck haben, als den Zwischenraum zwischen zwei Dialogszenen auszufüllen.

Richtung der Rede. Ehe wir näher auf den Monolog eingehen, seien die Vorschriften, an wen sich im Dialog der Redende zu wenden hat, kurz erwähnt. Diese Anweisungen

---

[1]) Bei Fr. L. Schröder fragte Schiller noch an: „Ob die Schauspielerin, der Sie die Prinzessin Eboli zutheilen, eine leidliche Arie singen kann? Es ist im Stükke darauf gerechnet und wenn es also nicht wäre so müsste ich damit eine Änderung treffen." (18. Dez. 86. Jonas I, 321.)

[2]) Köster S. 4.

können am wenigsten entbehrt werden; selbst in der französischen Tragödie fehlten sie nicht ganz, und Corneille war deshalb in Gegensatz zu Hédelin getreten, weil er fürchtete, im fünften Akte, wo alle Personen zusammenkämen, würden die Schauspieler ohne besondere Anweisung nicht wissen, an wen die Worte zu richten seien[1]).

Die Verteilung unter wenige Personen lässt sich aus dem Sinn erschliessen, wobei die veränderte Richtung durch den Gedankenstrich[2]) verdeutlicht wird, der z. B. im folgenden Fall eintritt, weil der Vers nicht durch eine neue Anweisung („zu den andern Reitern“) unterbrochen werden soll:

Tell 177 f.: Erster Reiter (zum Hirten und Fischer).
Ihr habt ihm fortgeholfen,
Ihr sollt uns büssen — Fallt in ihre Herde!
Die Hütte reisset ein, brennt und schlagt nieder!

Die indirekte Form, nämlich die Anrede mit Namen, ist auch bei grosser Personenzahl die beste Art, Klarheit zu schaffen:

Tell 37: Mach hurtig, Jenny.
42: 's kommt Regen, Fährmann,

doch hat Schiller keinen Wert darauf gelegt, dadurch direkte Vorschriften zu sparen (vgl. Tell 46), und in der „Braut von Messina“, die an anderen Anweisungen sehr enthaltsam ist, bleiben diese, auch wo sie entbehrlich wären, reichlich stehen.

Die häufigste Form ist ein „zu“ mit folgendem Namen, aber auch der vollere Ausdruck „wendet sich gegen .....“ ist nicht selten, und er sagt in der Tat mehr; denn es ist ja auch ein Widerspruch zwischen Blickrichtung und Rede möglich, z. B.:

M. St. 2229 a: Sie fixiert mit den Augen die Maria, indem sie zu Paulet weiter spricht.

---

[1]) Zickel, Die scenar. Bem. im Zeitalter Gottscheds u. Lessings. Berl. Diss. S. 8.

[2]) Vgl. auch W. T. 1047 ff.: Macht Euch
Darüber keine Sorge! — Das gelang!
Glück sey uns auch so günstig bey den andern!

Die ersten Worte sind noch dem abgehenden Isolan nachgerufen; der Gedankenstrich bedeutet also den Zeitpunkt, wo er das Zimmer verlassen hat; von da ab beginnt Octavios Selbstgespräch.

Ein volles Zuwenden zur angeredeten Person war auf dem Weimarer Theater überhaupt nicht erlaubt, denn Goethe nannte es eine missverstandene Natürlichkeit, wenn die Schauspieler unter einander spielten, als ob kein Dritter vorhanden wäre. Er verbot deshalb die Profilstellung und gewann die Möglichkeit, mit dem Publikum auch den Angeredeten ins Auge zu fassen, durch die andere Vorschrift, dass unter zwei zusammen Agierenden der Sprechende stets ein wenig zurücktrete[1]).

Gegen das Publikum sprechen bedeutet natürlich nicht ein Sprechen mit den Zuschauern, wie es dem Weimarer Stil fälschlich vorgeworfen wurde; diese Wendung ad spectatores wurde nur bei Stücken fremden Stiles beibehalten, und Schiller z. B. änderte sie weder bei der Übersetzung der französischen Lustspiele, noch in Turandot (1137, 1190. 1258. 1303).

Ein fremdes Element war auch das Aparte, das auf dem südländischen Theater seinen Boden hatte, und dem wir in „Turandot“ am häufigsten begegnen. Bei der Intrigue und bei Verstellungen war es am wenigsten entbehrlich, und daraus erklärt sich, dass es mit diesen Motiven in Schillers eigenen Stücken abnimmt. Meist sind es kurze Ausrufe; nur im „Wallenstein“ tritt ein Rückfall ein, indem der Gräfin Terzky ein Aparte zugewiesen ist (Picc. 1391—1410), das wegen seiner Länge unnatürlich wirkt und schwer zu spielen ist[2]). Auch in der Samborszene des „Demetrius“ hat Lodoiska 16 Verse für sich zu sprechen, aber es ist mehr Monolog als Aparte, denn die zweite Person, Demetrius, ist während dessen in tiefe Gedanken verloren und kommt erst bei der Anrede zu sich[3]).

Schiller schreibt meist „vor sich“, während „bei Seite“ die heimlich zu einem andern gesprochenen Worte betrifft (Picc. 2126. 2208. 2244. W. T. 1466. 1555. 2020). Als

---

[1]) W. A. I, Bd. 40. S. 154 f.
[2]) Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein. S. 29.
[3]) Dram. Nachl. I, S. 74.

weitere Bezeichnung für das Selbstgespräch kommt die Klammer vor (z. B. Carlos 1781. 1799 ff.); auch der Gedankenstrich hat wiederum die Funktion, laut und leise Gesprochenes zu scheiden (Kab. IV, 7, S. 360, 10–20. Carlos 2991).

Endlich aber lässt sich dieser Wechsel auch durch äussere Bewegungen unterstützen. Der zu sich selbst Sprechende entfernt sich von den Mitspielenden und kommt erst zurück, wenn er sich wieder an diese wendet. So schon in der Bühnenbearbeitung der „Räuber“ IV, 17:

R. Moor (tritt ausser sich auf die Seite). Hörst du's Moor? Hörst du's? Es fängt an zu tagen! Fürchterlich! fürchterlich!

Ähnlich Don Carlos 1738—1742 und an der erwähnten Stelle des Demetrius (v. 284–301).

Damit ist die Unwahrscheinlichkeit gemildert, dass der Mitspielende gar nichts von den Worten bemerkt[1]), die die Zuschauer deutlich vernehmen. Das Aparte unterliegt darin anderen Bedingungen als der Monolog, der nach dem Brauch des achtzehnten Jahrhunderts sehr wohl belauscht werden kann, z. B. in Goethes „Mitschuldigen“ (II, 3), wo Söller Sophiens Monolog anhört, ohne dass sie etwas von seinen Zwischenbemerkungen vernimmt.

Monolog. Beiseitesprechen und Monolog hätte Gottsched [2]) gern als gleich unnatürlich verurteilt, doch musste er den Monolog im starken Affekt und dann in kürzester Fassung zulassen. Alle Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts [3]) konnten sich mit diesem für die damalige Technik unentbehrlichen Hülfsmittel nur unter grossen Schwierigkeiten abfinden, weil sie das Prinzip der Nachahmung überall zum Prüfstein machten.

---

[1]) In den „Räubern“ kommt auch das scheinbare Aparte vor, das für die Ohren des Mitspielenden bestimmt ist: I, 1 (S. 15) halb vor sich; I, 3 (S. 51) wie vor sich, aber laut.

[2]) Waniek, S. 118. Servaes, Die Poetik Gottscheds u. d. Schweizer. Qu. u. Forsch. LX, S. 33 f.

[3]) Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. u. 18. Jahrhunderts. Theat. Forsch. XIV.

Als etwas Unnatürliches wird der Monolog (oder wie im achtzehnten Jahrhundert gesagt wurde, „die Monologe") zugegelassen, um zwei Auftritte auseinanderzuhalten: so ist der Brückenmonolog z. B. bei Sonnenfels[1]) motiviert: „Nach dem angenommenen Gesetze, die Schaubühne nicht leer zu lassen, dienen die kleinen Monologen, zwischen die Zusammenkunft zwoer Personen zu treten, die sich nach der Absicht des Dichters nicht sehen sollen."

Als natürlich begründet galt dagegen ein kurzer abgerissener Monolog auf dem Höhepunkt des Affekts; auch dafür soll wiederum Sonnenfels angeführt werden: „Man ist überhaupt von dem Unnatürlichen der Monologe so sehr überführet, dass man übereingekommen, sie überall für fehlerhaft anzusehen, wo nicht die Leidenschaft auf das Höchste gespannet, und das Herz gleichsam zu enge ist, den inneren Kampf in sich zu fassen. — In solchen Augenblicken stösst der unruhevolle Mensch einzelne unzusammenhängende Reden aus; er spricht nicht, er artikulirt gebrochne Töne, er ist unstätt, sitzt, steht, läuft hin und wieder, gebehrdet sich wunderbahrlich. Das ist das Muster, die Regel der Monologe; für den Schriftsteller und Schauspieler —"

Endlich aber gab es in der Praxis noch ein drittes Mittel, dem Selbstgespräch Berechtigung einzuräumen, nämlich indem man es als die besondere Angewohnheit gewisser Personen hinstellte. In dieser Form hat der Monolog seltsamer Weise namentlich in die Technik des Romans Eingang gefunden, wo er als Mittel intimer Offenbarung an Stelle des Briefes trat. Wieland z. B. sucht die langen Monologe seines Agathon aus dieser Eigenheit des Helden zu erklären, und Goethe hat auf dieses Motiv eine ganze Novelle aufgebaut [2]).

[1]) Briefe üb. d. Wiener Schaubühne, S. 650. 655.

[2]) „Wer ist der Verräther" in „Wilh. Meisters Wanderjahren". Vgl. Riemann, Goethes Romantechnik, S. 373 ff.

Auch das bürgerliche Drama liebte diese Motivierung gleich in der Exposition anzubringen, vgl. Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" I, 2; Kotzebues „Menschenhass und Reue" I, 1.

Charakteristisch für das ganze achtzehnte Jahrhundert ist, dass man den Monolog immer als etwas wirklich Gesprochenes auffasst, niemals als Symbol der Gedanken. Während man das Beiseitesprechen als eine Lizenz des Dichters gelten liess, der auf diese Weise unausgesprochene Gedanken dem Publikum vermittelt, war man weit entfernt, dasselbe Prinzip auch auf den Monolog auszudehnen. Erst zur Zeit der Romantik wurde diese Konsequenz gezogen, und in Seckendorfs „Vorlesungen über Deklamation und Mimik“[1]) finden wir deshalb die ganzen Natürlichkeitsbedenken des achtzehnten Jahrhunderts abgelehnt.

Eine Hauptfrage in der Auffassung des Monologes ist die, ob er auch von Mitspielenden belauscht werden kann. Meistens wird dieser Schwierigkeit durch ein rechtzeitiges Abbrechen beim Herannahen andrer Personen aus dem Wege gegangen[2]); trotzdem zeigen sich in einzelnen Fällen fast alle Dramatiker von Lessing bis auf Heinr. v. Kleist von der Natürlichkeitstheorie hierin abhängig. Schiller ist es nicht nur in den ersten Stücken. z. B.

Kab. IV, 9: Sie glühen — Sie sprechen mit sich selbst
V, 1: Tochter! ich sprach vorhin etwas. Ich glaubte allein zu seyn. Du hast mich behorcht . . . .

---

[1]) I. S. 200: „Stellt man die Frage nur so auf: Wann pflegen Menschen in der Einsamkeit ihre Gedanken laut werden zu lassen? so macht man die Kunst abhängig von der Nachäffung der Wirklichkeit, das heisst, sie hört auf, freie Kunst zu seyn. Das Denken selbst wird durch den Monolog, das innerste Empfinden durch ihn repräsentirt. Das, woran ein innerer Grund uns hindert, es andern zu sagen, sagen wir uns selbst, sey's, dass dabei unsere Gedanken laut werden oder nicht. Frei schaltet die Kunst, einmal lässt sie diesen innern Wechsel durch Worte sich kund thun, einmal nur durch Gesten und Mienen; und die innere Wahrheit des Selbstgesprächs geht nur verloren auf zweierlei Weise:

1) Wenn darin etwas gesagt wird, was der mit sich Selbstsprechende nicht wissen kann.

2) Wenn etwas gesagt wird, nicht um den Zustand seines Innern zu zeigen, nicht als innerer Zustand, sondern um nur den Zuschauer Mittheilungen zu machen, streng genommen, gleich viel durch wen.“

[2]) Vgl. oben S. 70.

sondern auch noch im „Wallenstein“, wo Gordons Selbstgespräch von Buttler gehört wird (W. T. 3680). Wenn auch noch in „Turandot“ Altoums laute Gedanken durch Pantalon glossiert werden:

> Rappelts der Majestät? Was kömmt sie an,
> Dass sie in Versen mit sich selber spricht?

so ist diese Ironie freilich nicht Schillers Art, sondern eine Anpassung an den Stil Gozzis.

Mustern wir nun die einzelnen Dramen auf ihren Reichtum an Monologen, so hat eine blosse Statistik zunächst keinen Wert, solange nicht die Bedingungen des gegebenen Stoffes, die Häufigkeit des Dekorationswechsels, die Personenzahl und die Charaktere der Hauptpersonen mit in Rechnung gezogen werden. Aber auch dann bleibt das Ergebnis folgendes: die Zahl der Monologe nimmt ab, die einzelnen Monologe wachsen an Bedeutung. In den „Räubern“ zählen wir neunzehn Selbstgespräche, die teilweise ganz kurz, zum Teil auch untergeordneten Personen in den Mund gelegt sind; im „Tell“ sind es nur noch zwei, darunter der eine grosse Monolog des Helden vor der Tat.

Die grosse Zahl der Monologe in den ersten Dramen ist nicht einmal eine technische Notwendigkeit. Da der Dichter auf die Einheit des Ortes verzichtet hatte, bedurfte er nicht mehr der vielen Verbindungsmonologe zwischen einzelnen Auftritten. Auch die Verpflichtung der liaison des scènes (vgl. S. 165) war aufgehoben, und Schiller hatte kein Bedenken, die Bühne zwischen zwei Auftritten leer zu lassen; in den Räubern entsteht eine solche Lücke sogar durch die Nachbarschaft zweier Monologe (IV, 2, S. 132; im Trauerspiel IV, 2 und IV, 3).

Andererseits ist die Abnahme der Monologe nicht aus Natürlichkeitsgründen zu erklären; im Gegenteil zieht Schiller den Monolog der Vertrautenszene vor, wie Turandot III, 1 beweist (bei Gozzi war es das Gespräch Adelmas mit einer Sklavin). Die Ursache liegt vielmehr einmal in der seltneren Verwendung des heimlichen Intriguenspiels, und ferner in der

wachsenden Ausdehnung und Bedeutung des einzelnen Monologes, der zu einem poetischen Höhepunkt wird und deshalb nicht verschwendet werden darf.

Inwiefern die Stellung des Monologes den ganzen Gang der Handlung beeinflusst, wie der monologische Aktanfang einen jambischen, das volle Einsetzen mit einer Dialogszene trochäischen Rhythmus schafft, das hat Düsel[1]) feinsinnig ausgeführt. Ebenso kann man auch von einem Rhythmus des Monologes selbst sprechen und den steigenden und fallenden Monolog unterscheiden.

Beispiele des fallenden Monologes sind vor allem die Selbstoffenbarungen des Heuchlers, der, sobald er allein ist, die Maske abwirft und im schärfsten Gegensatz zu seinem bisherigen Benehmen hervortritt. Am wirkungsvollsten setzt ein solcher Monolog mit dem höhnischen Nachrufen hinter dem Angeführten ein, z. B. Franz Moors „Tröste dich, Alter!“ (I, 1), des Mohren „Stehn wir so miteinander?“ (Fiesko III, 7), Mortimers „Geh', falsche, gleissnerische Königin!“ (M. St. II, 6). Auch die Versuche, den Davoneilenden zurückzuhalten und das Gespräch noch fortzusetzen (Carlos 1886; Tell 943) gehören hierher, wie überhaupt alle Anknüpfungen an den letzten Auftritt[2]), z. B. Posas „Wohl gesprochen, Herzog“ (Carlos 2951), Theklas „Dank dir für deinen Wink!“ (Picc. 1887) und die Worte, die Johanna dem toten Montgomery zuruft (Jgfr. 2206).

Der fallende Monolog also geht von dem Höhepunkt aus, auf dem der vorausgehende Auftritt schloss; die Reflexion des Alleingebliebenen verarbeitet die Eindrücke, die das Erlebnis hinterliess. Aber sogar der neue Akt kann mit einem fallenden Monolog einsetzen, sobald es sich darum handelt, ein Ereignis des Zwischenaktes zu verarbeiten; ein Beispiel ist Wallensteins „Du hasts erreicht, Octavio“ (W. T. III, 13;

---

[1]) Theat. Forsch. XIV, S. 35.

[2]) Z. B. auch der Einsatz: „Wärs möglich?“ (Carlos IV, 6. W. T. I, 4) und Leicesters Monolog (M. St. V, 10), der mit der vollen Ladung des Affektes beginnt.

ursprünglich Anfang des zweiten Aufzuges) und Buttlers „Er ist herein" (W. T. IV, 1). Die Bezeichnung „fallend" bezieht sich zunächst nur auf den Einsatz, denn durchaus nicht immer braucht der Monolog am Schluss die Ruhe und das innere Gleichgewicht herzustellen (z. B. Carlos III, 10), sondern er kann zu einem neuen Plan und Entschluss aufsteigen und wieder mit einer Hebung enden (z. B. Carlos II, 9).

Den Ansprüchen der Natürlichkeit geschieht durch den fallenden Monolog insofern Genüge, als sich die Person gleich beim Einsetzen auf einer Höhe des Affektes befindet, die das Selbstgespräch motiviert. Noch mehr indessen entspricht diesen Forderungen der steigende Monolog, der aus dumpfem Dahinbrüten sich langsam zur zusammenhängenden Rede entwickelt. Das ist die Form des Monologes, die Home[1]) empfohlen hat: „In einem affektvollen Monolog fängt man damit an, dass man laut denkt und bloss die stärksten Gefühle werden dann ausgedrückt. In dem Masse, wie man hitziger wird, fängt man an, sich einzubilden, dass man von Andern gehört wird, und geräth allmählig in eine zusammenhängende Rede.

Beispiele für die stumme Eröffnung sind bei Schiller nicht selten:

Räub. II, 1: nachdenkend in seinem Zimmer

Kab. III, 5: Sie bleibt noch eine Zeit lang ohne Bewegung und stumm in dem Sessel liegen, endlich steht sie auf, kommt vorwärts und sieht furchtsam herum.

IV, 4: nach einem langen Stillschweigen, worinn seine Züge einen schreklichen Gedanken entwikeln.

Carlos V, 9: Endlich bleibt er gedankenvoll stehen, die Augen zur Erde gesenkt, bis seine Gemüthsbewegung nach und nach laut wird.

Steigend setzen die vorbereitenden Monologe ein, die dem Ausdruck der ungeduldigen Erwartung (W. T. III, 11; M. St. V, 11; Braut II, 1) oder der Ratlosigkeit (Jgfr. II, 6) dienen. Sie schliessen mit einer Hebung, wenn der Monolog in einer Entscheidung gipfelt, z. B. Franz Moors: „Triumph!

---

[1]) Grunds. d. Kritik, übs. v. Meinhard, 3. Aufl. II, 250.

— Der Plan ist fertig" (Trsp. II, 1) oder Fieskos: „Ich bin entschlossen!" (III, 3), oder wenn sogar die Ausführung des Entschlusses sogleich erfolgt (Kab. IV, 8. M. St. IV, 10).

Ebenso wie der fallende Monolog als Anknüpfung an das Vorhergegangene den Akt eröffnen konnte, so können Entschlussmonologe an das Ende des Aktes oder einer Szene treten (z. B. Kab. II, 7), um zu dem Kommenden hinüberzuleiten. Der Entschluss ist Abgangsmotivierung, und um den Abgang dankbarer zu gestalten, soll Schiller für eine spätere Aufführung der „Jungfrau von Orleans" noch einige Schlussverse zu IV, 3 gedichtet haben[1]). Deren Echtheit ist jedoch nicht verbürgt, und es fällt auf, dass dieser Abgang nicht gereimt ist, wie es Schillers spätere Gewohnheit war. Sicher echt ist dagegen ein nachträglich gedichteter Monolog Posas (nach IV, 17), worin mit einem klingenden Abgang die Verdeutlichung des Vorhabens verbunden ist[2]).

Die Entschlussmonologe vor der Tat sind charakteristisch für Schiller, zu dem hierin H. v. Kleist[3]) im grössten Gegensatz steht. Kleist gibt nicht das Entstehen eines Planes; für ihn hat die Überlegung ihren Zeitpunkt nach der Tat; seine Personen erzählen uns fertige Tatsachen oder kommen mit fertigen Entschlüssen auf die Bühne, aber die Form der Rede ist knapp, abgerissen und minder vorbereitet als in Schillers späteren Monologen.

Wenn wir vom Rhythmus eines Monologes sprechen, so begreifen wir darin auch das innere Leben, das Hin- und

---

[1]) Goed. XV, 1. S. 420.

[2]) Goed. V, 2. S. 376. Minor, Aus d. Schillerarchiv, S. 101 f. Nachträglich weggefallen ist dagegen im „Wallenstein" ein Monolog Buttlers, der früher den Schluss des zweiten Aktes bildete. Diese genaue Rechenschaft über sein Vorhaben entsprach dem verschlossenen Charakter wenig; ausserdem hatte der Gedankengang mit dem inzwischen gedichteten Entschlussmonolog Elisabeths in „Maria Stuart" zu viel Ähnlichkeit (Goed. XII, 346. Körner an Schiller 16. Jan. 1800. Kettner, Zeitschr. f. d. Phil. XVI, S. 54 f.),

[3]) Düsel, Theat. Forsch. XIV, S. 70. 86. Minde-Pouet, Kleists Stil S. 20 ff.

Herwogen, in dem die aufsteigenden Gegensätze ihren Ausgleich finden, also mit einem Wort: das Dialogische. Das Nachrufen hinter dem eben Forteilenden, die Apostrophe eines Abwesenden (Fiesko II, 19), das Anrufen Gottes (Räub. II, 8. S. 96), endlich die Anrede an sich selbst, das wirkliche Selbstgespräch, in dem sich der Redende in zwei Parteien teilt, sind solche dialogische Elemente. Der innere Gegensatz kommt auch in den äusseren Bewegungen zum Ausdruck, in dem Auf- und Niedergehen, das plötzlich durch einen widersprechenden Gedanken gehemmt wird, oder in dem Springen von einer Seite auf die andere, wodurch sich die eine Person zu verdoppeln scheint (Fiesko III, 7). Vor allem aber ist die Sprache das Mittel, diesen inneren Kampf zu charakterisieren. Im dialogischen Monolog jagen und drängen sich die Gedanken; keiner kommt zur vollen Aussprache; von dem wogenden Meer der Leidenschaft werden nur die aufspritzenden Wellenkämme sichtbar, und die kurzen Ausrufe, die unwillkürlichen Reflexlaute sind wie das Wetterleuchten dieses Sturmes; ein Beispiel ist Franz Moors Monolog in den „Räubern" (II, 1):

> (tiefsinnend) Wie? — Nun? — Was? Nein! — Ha! (auffahrend) Schrek — Was kann der Schrek nicht? —

Dieser coupierte Stil, der in Lessings Sprache vorbereitet ist, musste im Versdrama seine Einschränkung erfahren, denn im Rhythmus liegt ein ordnendes Prinzip, eine Sammlung und Gliederung des Chaotischen. Im „Don Carlos" haben wir trotzdem im Selbstgespräch der Prinzessin Eboli (II, 9) noch das Muster eines dialogischen Monologes vor uns, aber später entstehen die Gedanken nicht mehr so scheinbar improvisiert während des Redens; sie wachsen nicht mehr so ursprünglich auf dem Felde einer bestimmten dramatischen Situation, sondern werden wie ein gebundener Blumenstrauss dargereicht.

Wenn man diesen Monologstil an dem Shakespeares misst, wird man leicht ungerecht und tadelt, wie Otto Ludwig[1]),

---

[1]) Werke, hsg. v. A. Stern u. E. Schmidt V, S. 137, 282 ff.

wurf vielleicht nicht einmal als solchen empfunden, denn gerade in der Oper sah er späterhin ein Vorbild der repräsentierenden Kunst. Der grosse Umschwung, den hierin seine Anschauungen nahmen, wirft ein Licht auf die Entwicklung von Schillers dramatischem Stil. Bezeichnete er in Mannheim einmal die Oper als ein Autodafe über Natur und Dichtkunst[1]), so hatte er bereits 1797 das Vertrauen, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte: „In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen“[2]).

Diese Absage an den Naturalismus bezieht sich auch auf den Vortrag. Aber eine völlige Entfernung von der natürlichen Grundlage ist damit doch nicht ausgesprochen; der Stil verdankt sein inneres Leben der echten Natur, und Schiller hätte seine Beobachtung über die poetisch-rhythmische Sprache[3]) wohl auch auf den Vortrag ausgedehnt: nämlich, dass gerade an den leidenschaftlichen Stellen die Natur in ihrer Einfalt hervorbrechen könne, während die gleichgültigeren Partien durch eine schöne Sprache und kunstvollen Vortrag poetische Dignität erhalten.

---

[1]) An Körner 10. Febr. 1785. Jonas I, 227. Nach Weltrich S. 689 tte Schiller dabei das lyrische Drama „Pygmalion“ von Rousseau, komniert von Benda, im Auge gehabt. Indessen wurde dieses kleine Stück, f das die Bezeichnung „grosse Opera“ durchaus nicht passt, im ganzen bruar 1785 nicht gegeben. Am 10. Febr. war überhaupt keine Oper, dern es stand ein Lustspiel von Gotter auf dem Repertoire (Walter II,). Dagegen war in jenen Wochen das Hauptzugstück die pomphafte ionaloper „Günther von Schwarzburg“ von A. v. Klein und Holzbauer, am 6. Februar zum vierten Male gegeben wurde. „Der Zulauf war ewöhnlich“ ..... „ein volles Haus“ ..... „zum Triumph der Kasse“ en Schillers Bemerkungen über die drei ersten Vorstellungen in der ein. Thalia“. (Goed. III, S. 583 ff.) Diese Oper muss auch im Brief Körner gemeint sein.

[2]) An Goethe 29. Dez. 1797. Jonas V, 313.

[3]) An Goethe 24. Nov. 1797. Jonas V, 289.

Nun ist gerade die Deklamation das Gebiet, wo Schiller den grössten Einfluss auf die Entwicklung des deutschen Theaters gewann. Aber es darf auch nicht verschwiegen werden, dass seine Nachwirkung der Schauspielkunst nicht durchweg zum Vorteil gereichte[1].

Das Schlagwort Idealismus deckte einen Eintausch der stilisierten Natur gegen manierierte Unnatur; die Rhetorik des Epigonendramas nötigte den Schauspieler, mit leeren Klangwirkungen und Schönrednerei über innere Hohlheit hinwegzutäuschen.

Ein grosser Teil der Eingenommenheit, die im neunzehnten Jahrhundert Otto Ludwig und andere gerade gegen Schillers Sprache bezeugten, erklärt sich daraus, dass sie, von Nachahmern abgegriffen, als Karrikatur vor ihren Augen stand. Die Kritik besticht, so lange wir das von Schiller abhängige Jambendrama des neunzehnten Jahrhunderts nicht von ihm selbst zu trennen vermögen. Aber wir sehen Schiller in neuem Lichte, wenn wir das glücklich aus dem Wege geräumte Epigonentum vergessen lernen.

---

[1]) Tieck, Dramaturg. Schr. I, 761.

Schluss.

Den vorausgegangenen Kapiteln bleibt der Vorwurf hoffentlich erspart, über unwichtigen Äusserlichkeiten die grosse Gesamterscheinung des Dichters Schiller vernachlässigt und verkleinert zu haben. Es ist wahr, Schillers Name ist hier in einem Atem genannt nicht nur mit Goethe, sondern mit Kotzebue, Iffland, Grossmann, Möller und wie sie alle heissen, die zur selben Zeit unter den gleichen Bedingungen für das Theater schrieben; es galt eben, den gemeinsamen Boden zu untersuchen, auf dem Schillers Dichtung zwischen diesem Unterholz wurzelt.

Unter dem einzigen Gesichtspunkte der geschickten Verwendung theatralischer Mittel wäre der Platz neben Kotzebue nicht einmal eine Unehre, aber es ist oben oft genug hervorgetreten, wie Schiller auch darin ihn und andere Theaterbeherrscher überragt, wie dasselbe Mittel, das dort nur dem äusseren Effekt dient, hier zum bedeutenden Motiv und zur poetischen Notwendigkeit erhoben ist.

Dass er solche Mittel überhaupt verwendete, kann den Theaterdichter nicht herabsetzen; im Gegenteil, man wird Schiller nur gerecht, wenn man das schauspielerische, echt theatralische Element, das die Lebensader aller seiner Stücke bildet, nicht verkennt. Das Drama ist die organische Verbindung zwischen dem Poetischen und dem Schauspielerischen.

Diese Definition, die Hegels Ästhetik[1]) zu einer Zeit gab, da Schiller unbestritten den dramatischen Stil beherrschte, ist im Grunde doch nur eine Weiterbildung der Goethe-Schillerschen Theorie. Das Epische wird „durch die Innerlichkeit des Subjektes als gegenwärtig Handelnden" vermittelt; diese lyrische Konzentration, die Umsetzung des objektiv Erzählten in sinnlich wirkende Handlung, ist eben das Schauspielerische.

Es ist in höherem Grade als das Poetische vom Zeitgeschmack und von noch äusserlicheren Bedingungen abhängig; reizvoll ist deshalb die Beobachtung, wie es auch auf Schillers Produktion in wechselnden Graden und Formen eingewirkt hat. In den „Räubern" und im „Fiesko" pulsiert der theatralische Aderschlag am stärksten, wenn auch unregelmässig; alles ist als theatralisches Spiel gedacht, aber zuweilen in romanhafte Form gehüllt — ja zuweilen auf eine Bühne berechnet, wie sie die damaligen Verhältnisse nicht boten. Unter der Abkühlung, die die notwendige Anpassung mit sich brachte, litt das Poetische, und so wurde in den Bühnenbearbeitungen, namentlich in denen des Fiesko, die organische Verbindung wieder zerstört. Nach den praktischen Erfahrungen, die der Dichter inzwischen in sich aufgenommen hat, halten sich in „Kabale und Liebe" von vornherein beide Elemente die Wage; weitere Konzessionen an das Theater konnte er von sich weisen[2]).

Von da ab gewinnt das Poetische das Übergewicht. Beim „Don Carlos" wollte Schiller sich im ersten kühnen Wurf nicht durch den Gedanken an papierne Wände und Kulissen ernüchtern lassen[3]); schauspielerisch ist jeder Auftritt konzipiert, sogar die grosse Szene zwischen Philipp und Posa, aber die poetische Fülle der Ausführung hat das Ganze der Bühne entfremdet. Und so klagt Schiller

---

[1]) Werke (1838) X, 3. S. 479 ff.
O. Ludwig, Werke V, 500.

[2]) An Dalberg 19. Jan. 85. Jonas I, 227.

[3]) An Schröder 18. Dez. 86. Jonas I, 320.

auch später noch[1]) über die poetische Gemütlichkeit, die ins Breite treibe: „Der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht, und oft geniert er den Ausdruck. Solche Stücke gewinnen oft am meisten, wenn sie nur Skitzen sind.“

Schiller selbst erkennt klar die beiden einander entgegenwirkenden Faktoren: seine „individuelle Tendenz ad intra“, d. h. die poetische Innigkeit, die ihn beim Gegenstande festhalte, und dem gegenüber die gleichfalls poetisch berechtigte Forderung, sich auf das Dramatischwirkende zu konzentrieren, dem Schauspieler kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen zur Verkörperung darzubieten[2]). Beides in Einklang zu bringen, hält er für seine Aufgabe, und nur vor einem will er sich hüten, nämlich vor dem Theatralischen im schlechten Sinne, dem hohlen Effekt ohne poetischen Gehalt, vor der „Wirkung ad extra, wie sie zuweilen auch einem gemeinen Talent und einer blossen Geschicklichkeit gelingt.“

Dass er sich auch davon nicht immer ganz frei halten konnte, war bei der rastlosen Bemühung um neue Motive und Ausdrucksmöglichkeiten, bei der oftmals gewaltsam angespannten Arbeitshast unausbleiblich. Die gewissenhafte Selbstkritik des Dichters hat indessen diese Schwäche zuerst empfunden, und so mag schliesslich unsere Untersuchung ihr Siegel empfangen durch das bescheidene Bekenntnis, das Schiller in einem seiner letzten Briefe[3]) aussprach: „Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller als andere von dem Zeitstrom ergriffen, er kommt selbst wider Willen, mit der grossen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt. Anfangs gefällt es, den Herrscher

---

[1]) An Goethe 1. Dez. 1797. An Körner 16. Nov. 1801. Jonas V, 292. VI, 315.

[2]) An Goethe 6. Juli 1802. Jonas VI, 401.

[3]) An Humboldt 2. April 1805. Jonas VII, 226.

zu machen über die Gemüther, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, dass er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten; und so kann es leicht geschehen seyn, dass ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe."

Anhang.

1. Eine Räuberbearbeitung des jungen Tieck.

Das volkstümliche Weiterwirken des Schillerschen Erstlingsdramas im Norden und Süden Deutschlands ist zu unterscheiden. Noch heute leben im Volksdrama Bayerns und Östreichs Züge aus Schillers Banditenszenen fort[1]), und schon gleich nach dem Erscheinen des Stückes zeigte sich das temperamentvolle Süddeutschland besonders für die kühne Räuberromantik empfänglich, für die Taten des grossen Hauptmanns Moor, den es mit Rinaldo und Schinderhannes zum Dreigestirn vereinigte. Ein berechnender Theaterdirektor wie Schikaneder kannte sein Publikum und wusste, dass das Gefecht, in dem sich ein Häuflein Räuber, jeder mit fünf Paar Pistolen und drei Kugelbüchsen bewaffnet und von einigen wilden Doggen unterstützt, durch die zwanzigfache Übermacht der Soldaten durchschlägt — dass diese Grosstat einen Mittelpunkt des Interesses bilden musste und keinesfalls in den Zwischenakt hinabsinken durfte[2]).

Der nüchternere Norden nahm auf der Bühne die Familientragödie entgegen, die ihm Plümickes Bearbeitung rationalistisch zurechtgemacht hatte. Durch Plümickes „Räuber“ wurde eine Zeitlang der echte Text in Norddeutschland vollständig unterdrückt; die Verwässerung wurde nicht nur auf dem Theater gegeben, sondern erlebte im Druck rasch eine zweite Auflage und liess auch die Buchausgaben des Originals nicht aufkommen. Der

[1]) Behrend, Zeitschr. des Vereins für Volkskunde 1902, S. 326 ff.
[2]) Vgl. S. 249.

Poet Kosegarten wandte sich noch im Jahr 1796 an den Verfasser selbst, weil es ihm bisher nicht gelungen sei, andere als die „verstümmelten, verschnittenen, ver-Plümiketen“ Ausgaben der Jugenddramen zu Gesicht zu bekommen[1]); ein noch stärkeres Zeugnis aber für die Herrschaft Plümickes legte, wie wir im folgenden sehen werden, der junge Tieck ab.

Auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin[2]) befindet sich ein geschriebenes Oktavheftchen mit dem Titel:

Die Räuber
Trauerspiel in fünf Aufzügen
von
F. L. Tieck.
Zweiter Theil.
1789.

Die Übergehung des Namens Schiller, die Bezeichnung „Zweiter Teil“ und ein darauf folgendes eigenes Personenverzeichnis erwecken zunächst die Vorstellung, es handle sich um eine Fortsetzung. Tatsächlich aber haben wir nur eine Bearbeitung des fünften Aufzuges vor uns; die ersten vier sind entweder verloren gegangen oder, was fast wahrscheinlicher ist, sie waren niemals da. Erst mit dem fünften Aufzug begann ja die Schwierigkeit, die verschiedenen Texte zu verschmelzen. Welche Texte waren dies? Als die eigentlich authentische Fassung musste zu jener Zeit das „Trauerspiel“ gelten, also die Bearbeitung für das Mannheimer Theater, die in Schwan'schen Drucken weiterlebte, während das „Schauspiel“ erst wieder durch die Aufnahme in das „Theater“ 1806 zu vollen Ehren gelangte[3]). Tieck, der spätere Schutzpatron

[1]) Briefwechsel zw. Schiller u. Cotta, hsg. v. Vollmer. S. 223.

[2]) Für die gütigst gewährte Benutzung danke ich dem Vorstand der Handschriftenabteilung, Herrn Professor Stern. Ferner bin ich für eine nochmalige Vergleichung der zitierten Stellen mit dem Original meinem Freunde Dr. A. Leffson verpflichtet.

[3]) Die erste Fassung war von Schiller selbst für das „Theater“ bestimmt worden, doch scheint sogar er vorübergehend über kein Exemplar mehr verfügt zu haben. (Schiller an Cotta 14. Nov. 1797. 27. Nov. 1802. 7. Jan. 1803. Cotta an Schiller 24. Dez. 1797. 9. Dez. 1802. Briefwechsel, hsg. v. Vollmer S. 270. 279. 477. 478. 479.

aller jugendlich unausgegorenen Genialität, hat schon zu Schillers Lebzeiten der ersten Fassung zu ihrem Rechte verholfen[1]); dass sie auch dem Jüngling Tieck bereits bekannt war und von ihm in Einzelheiten vorgezogen wurde, zeigt diese Bearbeitung.

Zu Grunde gelegt ist freilich nicht das „Schauspiel", auch nicht das „Trauerspiel", sondern der Text, der in Berlin verbreitet war — Plümickes „Räuber". Plümickes Text stellt bereits eine Vermengung beider Schillerschen Bearbeitungen dar; diese Verwilderung suchte Tieck durch ein neues Propfreis aus der ersten Fassung Schillers zu veredeln.

Der fünfte Aufzug beginnt nicht, wie im Schauspiel, mit Daniels Abschiedsmonolog, sondern wie im Trauerspiel und bei Plümicke stürzt gleich zu Anfang Franz im Schlafhabit herein: „Verrathen! Verrathen! Geister ausgespien aus Gräbern! —". Eine kleine Zutat abgerechnet, die der chronologischen Klarheit dienen soll — Daniel antwortet auf die Frage nach Karls Verbleiben: „Ich weis nicht, mein Gebieter! Es war noch hoch am Tage, als er sich entfernte" — bestehen Plümickes Änderungen, denen Tieck folgt, vorerst wesentlich in Kürzungen des Trauerspiel-Textes (Goed. II, 314—318); nur für die Erzählung des Traumes ist der Wortlaut des Schauspiels mit seinem eindrucksvollen biblischen Ton benutzt (Goed. II, S. 180).

Vom ersten Toben Schweizers und seiner Leute an beginnt nun bei Plümicke eine pleonastische Vermengung des Schauspiel- und Trauerspieltextes. Franz erdrosselt sich wie im Schauspiel, aber er besitzt das Froschleben seines Stiefvaters; Grimm schneidet die Schnur um seinen Hals entzwei und erweckt ihn durch heftiges Rütteln wieder zum Leben; wie im Trauerspiel wird er darauf in Ketten fortgeschleppt.

Hier weicht Tieck von Plümicke ab. Er verzichtet auf das Gegenübertreten beider Brüder, das Schiller selbst wohl späterhin als moralische Unmöglichkeit[2]) empfunden hätte;

[1]) Köpke, Ludw. Tieck I, 256. II, 194.

[2]) So nannte er sogar das Zusammentreffen von Maria Stuart und Elisabeth (An Goethe 3. Sept. 1799. Jonas VI, 84).

er gönnt Franz den Tod: aber Schweizer darf nicht sterben, weil ihm noch eine wichtige Rolle bei dem Plümickischen Schluss zugedacht ist. Damit ist also Tieck zu einer eigenen Abänderung genötigt, die folgendermassen lautet:

Schweizer. He du! Es giebt noch einen Vater zu morden! — Ja, ja! er freut sich nicht! er ist maustod! — Schleppt ihn von hier fort, wir wollen ihn mitten in die Flammen werfen, dass kein Stäubchen von seinem verfluchten Körper je wiedergefunden wird. — Fördert euch, fördert euch, eh' die Flamme uns alle erstickt!

Räuber (gehn mit dem Leichnam ab)

(Wald.)

Sechster Auftritt.
Moor. Karl.

In diesem Szenenschluss offenbart sich insofern Vertrautheit mit den praktischen Theaterforderungen, als für das Abtragen der Leiche gesorgt ist. Schiller selbst hatte diese Notwendigkeit, die durch die folgende Verwandlung bedingt ist, im Schauspiel ausser Acht gelassen.

Plümickes Text in Übereinstimmung mit dem Trauerspiel (Goed. II, 320—323) ist nun die weitere Vorlage bis zur Wiederkehr Schweizers und seiner Würgengel; hier muss Tieck einen eigenen Übergang suchen, der sich freilich schwächlich genug ausnimmt:

Siebenter Auftritt.
Vorige. Schweizer. Räuber.

Schweizer. Er hat sich selbst gerichtet, ich fand ihn erdrosselt. Sein Schloss hinter ihm ist Asche, versunken seines Namens Gedächtniss.

Moor. Wo ist mein Sohn?

Karl. Tod! Tod! Er mordete sich selbst!

Moor. Die Wege der Vorsehung sind seltsam!

Karl. Ja wohl seltsam. Seltsam und fürchterlich; — aber Freudenthränen am Ziel!

Moor. Wo werd' ich sie weinen?

Karl (stürzt ihm in die Arme). Am Herzen deines Karls!

Damit ist wieder in den Text Plümickes und des Trauerspiels (Goed. II, S. 327—335) eingelenkt, der uns bis gegen den Schluss weiterführt. Den Kürzungen und Zusammen-

ziehungen[1]) Plümickes folgt Tieck; nur an einer Stelle weicht er ab, indem er wieder sogleich für das Abtragen der Leiche sorgt. Mitten in seinem Verzweiflungsausbruch besinnt sich Karl Moor auf dieses Theatergesetz:

Darum von mir, Wonne der Liebe! Von mir, Freude des Lebens! Das ist Vergeltung! — Schafft mir den Leichnam fort! Ich könnte rasend werden!

Räuber (tragen die Leiche weg)

Die grosse eigene Zutat Plümickes, den Schluss, übernimmt Tieck beinahe wörtlich. Es ist oben [2]) gezeigt, wie wenig der angedeutete Schluss dem theatralischen Bedürfnis der grossen Masse Gewissheit geben konnte, und wie sogar der Dichter selbst an ihm irre wurde, indem er einen zweiten Teil der „Räuber" bedachte. Plümicke nun liess den Helden auf der Bühne sterben; er gelangte freilich zu einem doppelköpfigen Schluss, indem er auf Schillers letzte Worte zu verzichten doch nicht übers Herz brachte. Nachdem Karl Moor Schweizer und Kosinsky verabschiedet hat, heisst es weiter in Tiecks Wortlaut:

Beide (entfernen sich mit verhülltem Gesicht, bleiben im Hintergrunde)

Karl (nach einer Pause, sehr heiter) Und auch ich bin ein guter Bürger! — Erfüll' ich nicht das entsezlichste Gesetz? Ehr ich es nicht? Räch' ich es nicht? — Ich erinn're mich, einen armen Schelm gesprochen zu haben, als ich herüberkam[3]), der um Tagelohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat. — Man hat tausend Dukaten geboten, wer den grossen Räuber lebendig liefert. Dem Mann kann geholfen werden!

Schweizer (hält ihn mit ausgebreiteten Armen auf) Halt! Wohin da? Bei Gott, Moor! Du sollst keinen Schritt von hier. Was wäre mir

---

[1]) An einer Stelle (Goed. II, 329, 9) ist durch eine Zutat ein schroffer Übergang Schillers in ungeschickter Weise zu mildern gesucht. Zwischen den Worten: „Dein vermeinter Fluch!" und dem gefassten: „So vergeh denn, Amalia!" bricht Karls Zorn gegen die Räuber los:

(in äusserster Wuth.) Ha! Wer hat mich hergelockt? (geht mit gezogenem Degen auf die Räuber) Wer von Euch hat mich hiehergelockt, Ihr Kreaturen des Abgrunds? (allmählig gefasster) Nun denn! Nun! — Vergeh' Amalie!

[2]) Vgl. S. 159, Anm. 1 und S. 361.

[3]) Hinter „herüberkam" ist irrtümlich nochmals eingefügt: „einen armen Mann gesprochen zu haben", was auf einen nachträglichen Vergleich mit Schillers Wortlaut hinweist.

Seegen und Seeligkeit ohne dich? — Kosinsky! geh'! vollzieh deines Hauptmanns Testament! Verlas uns!

Kosinsky (ist unentschlüssig)

Schweizer (dräuend) Geh' diesen Augenblick, sag' ich!

Kosinsky (sieht sich einigemal um, geht ab)

Schweizer (wehmüthig) Armer, guter Hauptmann! Du auf dem Rade? Du unter Henkers Händen? (fürchterlich, entschlossen) Nein! Nein! Nein! Frei lebte Moor, — frei mus Moor sterben! (Pause. Führt ihn weiter vor) Sieh mich starr an, Moor! Aug' in's Aug'! — So! — Steht dein Entschluss vest, unerschütterlich vest?

Karl. So gewis ich verdammt bin!

Schweizer (zieht einen Dolch, durchstösst ihn) Wohlan! So sterbe denn Moor durch Schweizer! — (will sich erstechen) Und Schweizer mit ihm!

Karl. Halt! (taumelt kraftlos auf ihn zu, entwindet ihm den Dolch, wirft ihn weit weg, wirft die Arme um ihn) Ich danke dir Bruder! (sinkt) Vater! — Amalie! — Schwei—zer! (er stirbt)

Der Schluss musste, obwohl er nicht Tiecks Eigentum ist, hier mitgeteilt werden; denn es ist für die Bearbeitung charakteristisch, dass sie diesen Ausklang beibehielt. Nach der Unselbständigkeit, die nur gelegentlich durch altkluge Proben früher Theaterkenntnis unterbrochen wird, ist das Datum 1789 nicht zu bezweifeln. Tieck war, als er dies Potpourri verfasste, sechzehn Jahre alt.

Der Verfasser des „jungen Tischlermeisters“ mag sich an den Jugendversuch wieder erinnert haben. In der dramaturgischen Novelle wird bei der Räuber-Aufführung ein ähnlicher Weg eingeschlagen; dort handelt es sich um die Verbindung der beiden Schillerschen Fassungen. Das „Trauerspiel“ liegt zu Grunde; es erhält aber bereits im zweiten Akt bei Spiegelbergs Erzählung stärkere Lichter aufgesetzt durch einige kraftvolle Züge aus der älteren Fassung. Im fünften Akt endlich dringt das Schauspiel durch: da Karl und Franz in der Hand desselben Darstellers lagen, blieb die Gegenüberstellung beider Brüder auch hier ausgeschlossen.

Tiecks Novelle hat allerlei dramaturgische Kuriositäten verwertet und ausser dem Virtuosenstück Jerrmanns[1]) auch

---

[1]) Vgl. S. 310, Anm. 2.

die grosse Räuberschlacht Schikaneders angebracht; aber Plümickes Anteil ist ausgeschaltet, obwohl es Tieck mit der ironisch behandelten Aufführung sicher weniger Ernst war als mit der Bearbeitung in der Jünglingszeit

---

2.

Dom Karlos, Infant von Spanien.

Trauerspiel in 5 Aufzügen
für die Bühne bearbeitet
von B . . . . l und B . . . r.
1790.
(Deutsche Schaubühne XVIII. Augsburg 1790.)

Während der „Fiesko“ der „Deutschen Schaubühne“ (Bd. 6) für die Historisch-Kritische Schillerausgabe herangezogen wurde, hat der „Dom Karlos“ keine Berücksichtigung gefunden. Und das mit Recht; denn im „Fiesko“ dürfen wir das von fremder Hand überarbeitete Theatermanuskript Schillers für die Münchener Nationalbühne sehen; der „Dom Karlos“ dagegen ist völlig unabhängig von des Dichters eigenen Bearbeitungen. Ein kurzer Vergleich lohnt um so mehr.

Die Form ist Prosa, und zwar haben die Bearbeiter der schwierigen Aufgabe, den Rhythmus aufzuheben, mehr Mühe zugewandt als Schiller selbst, aber ebenso wenig mit vollem Erfolg. Denn entweder klingen die Verse doch noch leise durch:

Die schönen Tage in Aranjuetz sind nun vorbey, und Eure königliche Hoheit sind nicht im geringsten heiterer, wie zuvor.

oder durch den platten Konversationston wird die Sprache gar zu sehr trivialisiert, z. B.[1]):

v. 509 ff. (568 ff.): Möge der Himmel ihr den frohesten Sinn ihres Lebens schenken.

v. 576 f. (650 f.): Indessen starb Fernandos Tante —

v. 901 (1035): Ich weiss alles, was du mir sagen kannst; aber ich bin einmal entschlossen, Flandern zu retten.

v. 1776 (2069): Wie schwach sind nicht die Gründe jener Stoiker, welche das Glück der Liebe einer Waare gleich schätzen....

---

[1]) In Klammern ist nach Vollmers Ausgabe die Verszählung des Druckes von 1787 angegeben, der der Bearbeitung zu Grunde liegt.

An Personenzahl erlegt sich die Bearbeitung weniger Sparsamkeit auf, als Schiller in seinen eigenen Bühnenmanuskripten¹). Es sind mit dem Offizier der Leibwache 18 Sprechrollen, auch stumme Personen, wie die im Vorzimmer der Königin herumstehenden Granden, die Schiller strich, sind hier stehen geblieben.

Dagegen wird Schiller übertroffen in der Energie der Zusammenziehung. Die Bearbeitung lässt möglichst wenig [illegible] geben, sondern sucht die notwendige [illegible] des Szenenwechsels durch Verschmelzung mit [illegible] einzelner Auftritte zu erreichen.

[illegible] ohne Verwandlung durchzuführen [illegible] nachdem [illegible] abgegangen sind, kommt die [illegible]

[illegible]

wie Schiller, ganz verloren gehen, sondern vereinigen im dritten Akt Teile daraus mit dem späteren Zusammentreffen zwischen Posa und Carlos, das sie aus dem vierten Aufzug (5. Auftr.) vorausnehmen. Nach den Auftritten im Schlafgemach des Königs heisst es:

Sechster Auftritt.

(Der Audienzsaal.)

Dom Karlos, Marquis Posa.

Karlos. (ihn in Arm hereinführend) Vor einer Viertelstunde versammelt sich der Hof nicht, wir können also hier ungestörter als an jedem andern Orte sprechen. Aber warum verweiltest du denn so lange, mein Rodrigo?

Posa. Welche harte Prüfung für die Ungedult eines Freundes! Die Sonne gieng zweymal unter, seit dem ich meinen Karlos nicht sah. Nun vor allem meinen Glückswunsch, du bist mit deinem Vater ausgesöhnt, du gehst nach Flandern.

Nachdem darauf Karlos die Ereignisse des ersten Aktes erzählt hat, heisst es weiter:

Posa. Und du entdecktest ihr dein Geheimniss?

Karlos. Willkührlich nicht, aber du weisst, wie wenig ich Verstellung kenne; und doch fürchte ich nichts.

Posa. Ich um so mehr! Ich kenne die Eboli! Weh der Königin und dir, wenn sie dein Geheimniss argwöhnt! — Karlos! willst du mir eine Bitte gewähren?

Karlos. Bitte? Rodrigo! bin ich nicht dein Freund?

Posa. Eine grosse wichtige Bitte! — Karlos, gib mir deine Brieftasche.

Nachdem Posa den Brief empfangen hat, entfernt er sich auf das Geräusch der herannahenden Granden, und diese versammeln sich zur Audienz. Da Posa noch eben auf der Bühne war, so ist nun der Übergang zu seinem Empfang beim König sehr bequem zu vermitteln; Philipp hat kaum den Wunsch geäussert, ihn zu sprechen, als Alba bereits wiederkommt:

Ich war so glücklich, den Marquis in der Gallerie zu finden. Er erwartet Euer Majestät Befehle.

König. Lasst ihn kommen! (zu Lerma) Ihr nehmt heut meine Stelle in geheimen Rath! (winkt ihm abzugehen, die übrigen gehen ebenfalls ab.)

Neunter Auftritt.

Der König, Marq. Posa.

Diese leichte Verbindung ist aber auch der einzige Vorteil, den die gewaltsame Verrenkung des Aufbaus mit sich bringt; im übrigen ist die Entlehnung aus dem vierten Akt höchst unglücklich; denn wie wenig ist es begründet, dass Posa schon vor der Audienzszene des Prinzen Brieftasche an sich nimmt, und vor allem: wie soll Karlos dann auf den Verdacht kommen, dass es im Auftrag des Königs geschah?

Dagegen muss man die Zusammenziehung im vierten Akt ganz geschickt nennen. Auftritt 1—6 fallen weg; an die Auftritte im Kabinett des Königs (7—12) schliesst sich ein Monolog Posas, durch den der sechste Auftritt zum Teil ersetzt wird. Nachdem Posa abgegangen ist, dringt Carlos ein, der vom Unfall der Königin gehört hat und den König auf der Stelle zur Rechenschaft ziehen will. Lerma eilt hinter ihm her und will ihn zurückhalten; bei dieser Gelegenheit teilt er dem Prinzen seine Warnung mit.

Auf weitere Zusammenziehungen ist in diesem Akte verzichtet; es folgen noch drei Verwandlungen:

IV, 6: Zimmer der Prinzessin Eboli.
IV, 9: Zimmer der Königin.
IV, 16: Zimmer des Königs.

Dabei ist im Zimmer der Königin noch ein nichtssagender Auftritt eingelegt; es soll vermieden werden, dass Posas Audienz unmittelbar die des Alba und Domingo ablöst. Infolgedessen heisst es:

Königin. Dann muss ich warten, bis ers wird — Wohl denen, die zu gewinnen haben, wann ers wird.

(sie macht Ihnen eine Verbeugung, beyde ab.)

Vierzehnter Auftritt.

Königin, Olivarez.

Königin. (läutet.)

Oliv. (aus dem Kabinet kommend.) Was befehlen Eure Majestät.

Königin. Schicken Sie doch jemand zur Fürstin, der mir Nachricht bringt, ob sie schon abgereiset ist?

Oliv. (ab, und Marq. Posa eintrettend.)

Fünfzehnter Auftritt.

Königin. Marquis Posa.

Wie in Schillers eigenen Bearbeitungen ist nunmehr im letzten Auftritt das nochmalige Hinzukommen der Eboli weggefallen.

Der fünfte Akt bleibt in der Szenenfolge unverändert; der Grossinquisitor fällt natürlich weg; er ist entbehrlich, da Carlos am Schluss nicht der Inquisition übergeben wird. Der Prinz stirbt auf der Bühne, aber nicht wie in Schillers Prosabearbeitung durch Selbstmord, sondern konsequenter, aber viel brutaler durch seinen Vater.

Karlos. Gute Nacht dann, Mutter! Küssen Sie Ihren Sohn!

Königin (sinkt in seinen Arm.)

König. (zieht rasch sein Schwert und ersticht seinen Sohn.)

Karlos. (sinkend) Gott! rettet die Königin! sie ist unschuldig! (fällt todt nieder).

Die Königin Ohnmächtig — alle Granden in Bewegung — Der König lässt das Schwert sinken —

Der Vorhang fällt.

Dass der Prinz zum Schluss die Unschuld der Königin beteuert, erinnert an Schillers eigene Prosabearbeitung, kann aber gut selbständige Erfindung sein; dasselbe gilt von dem mancherlei Gemeinsamen mit Schillers jambischen Bühnenmanuskripten. Die eigentliche Grundlage bildet der Druck von 1787, aus dem vieles übernommen ist, was in Schillers eigenen Theaterbearbeitungen wegfiel.

Auch kleine Widersprüche Schillers sind getilgt worden; z. B. sagt Karlos zum Pagen:

Nicht wahr, der König gab dir diesen Brief? — Es ist nicht ihre Hand.

und hebt dadurch den Gegensatz auf, der zwischen v. 1268, 2303 und 3622 ff. besteht. Im Auftritt mit der Prinzessin Eboli ist das Lautenspiel geblieben statt Schillers unglücklicher Auskunft mit dem Buch (in seiner Prosabearbeitung). Die Stelle, die eigentlich nur zum Gesang in der „Thalia“ passte:

Es war, ich glaube gar, die Rede von der Liebe?

ist deshalb fortgelassen; auch heisst es:

Vortrefflich Prinzessin! ganz unvergleichlich! wollen Sie diese Romanze nicht noch einmal spielen?

während in Schillers Druck noch das Rudiment aus der „Thalia“ steht:

Ganz unvergleichlich, Fürstin! Singen Sie
Mir diese Stelle doch noch einmal.

Ein neuer Widerspruch dagegen dringt in die fremde Bearbeitung ein, indem Posa, obwohl der Auftritt im Karthäuserkloster fortgefallen ist, noch immer von dieser Begegnung erzählt:

Den Tag nachher, als wir uns zum letzten mal im Karthäuserkloster sahen, liess mich der König rufen.

Die rücksichtslose Zusammenziehung im dritten Akt, die dies verschuldet hat, ist überhaupt das Schlimmste in der ganzen Bearbeitung.

Trotzdem braucht man s[illegible]icht allzutief unter Schillers eigene Prosamanuskripte zu [illegible]en und darf sie etwas höher einschätzen als Plümickes Ve[illegible]lhornungen der ersten Stücke, wenn sie auch nicht mit der [illegible]ichen Prätension auftrat.

Sie blieb wenig beachte[illegible]b und wo sie etwa zur Aufführung gelangte, um die Be[illegible]vortung dieser Frage konnte ich mich, da das Buch zum [illegible]schluss drängte, nicht mehr umtun. Ebenso wenig um [illegible]Feststellung der Verfasser[1].

---

[1]) An Brömel ist bei B . . . . l schwerlich zu unverkennbar nach Oberdeutschland weist.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 1, Anm. 4: Es ist zu beachten, dass gerade diese Partie in der späteren Bearbeitung der Abhandlung (Kl. Pros. Schr. Bd. 4) wegfiel, weil sie mit den inzwischen gewonnenen Ergebnissen nicht übereinstimmte.

S. 2, Anm. 1: Den Unterschied zwischen Epos und Drama unter dem Gesichtspunkt des Rhapsoden hat Goethe noch einmal in den „Noten u. Abhandl. z. Westöstl. Divan“ (1819) ausgeführt (W. A. I, Bd. 7, S. 118 ff.)

S. 10. Anm. 2: Vgl. Böttiger, Litterar. Zustände u. Zeitgen. II, 251.

S. 14, Anm. 4: Vgl. noch Becker an Schiller 27. Juli 1801. Urlichs S. 436.

S. 15, Zeile 15: Der Titel „Der Menschenfeind“ erscheint jetzt als der spätere, weil Schiller in den Kl. Pros. Schr. (1802) zu ihm zurückkehrte.

S. 15, Anm. 1: Vgl. Klingemann, Kunst u. Natur III, 265.

S. 29, Anm. 7: Vgl. Goed. X, 31: „Um diese Gefühle mit ihnen zu theilen, muss man eine römische Gesinnung besitzen.“

S. 41, Zeile 22: Lies: Plantagenet.

S. 47: Eine eigene Stellung nimmt das Personenverzeichnis der sog. Prachtausgabe des „Don Carlos“ (1802) ein. Die sonst durch Klammern zusammengefassten „Granden von Spanien“ und „Damen der Königin“ sind unter eigenen Überschriften an den Schluss gesetzt. Der opulente Druck hätte die Klammern nicht gestattet; an dieser durch Raummangel veranlassten Änderung ist deshalb Schiller kein Anteil zuzuschreiben.

S. 49, Anm. 3: Auch Schröder liess den Auftritt mit dem Grossinquisitor wegfallen (Böttiger, Minerva 1818. S. 311).

S. 49, Anm. 5: Das Mannheimer Theatermanuskript der „Jungfrau von Orleans“ war aus Leipzig bezogen (Urlichs S. 459. 461); daher die Übereinstimmung.

S. 64, Anm. 1: Der Weimarer Theaterzettel ist, wie mir entgangen war, in der Hempel'schen Schillerausgabe (Maltzahn) Bd. VI abgedruckt; es kann sich danach nur um Mechthild, Elsbeth, Hildegard handeln.

S. 68: Auch Attinghausens Knechte im „Tell“ (II, 1) sind durch Berufsattribute gekennzeichnet: sie treten mit Rechen und Sensen auf, obwohl es nicht die Jahreszeit der Ernte ist.

S. 93, Anm. 3: Vom „Savoyardenkasten der Komödie“ spricht Schiller im Wirt. Repert. (Goed. II, 341, 16).

S. 98, Anm. 3: Die Audienz, die die Königin Alba und Domingo erteilt, kann natürlich nicht in der Galerie stattfinden. Der Auftritt IV, 14 (früher IV, 23) trat an diesen Platz, um das Forteilen des Prinzen und sein Eindringen bei der Prinzessin Eboli nicht unmittelbar aneinanderstossen zu lassen. Wenn die ihm zukommende Dekorationsbezeichnung: „Zimmer der Königin“ wegblieb, so ist das nur als nachlässige Redaktion zu erklären. Ebenso wenn eine Angabe über das Auftreten der Personen fehlt; vor 1801 war sie nicht nötig, weil die Königin sich bereits auf der Bühne befand, während Alba und Domingo im vorhergehenden Auftritt angemeldet wurden.

S. 120, Zeile 3: Lies: Nicht mehr als sechs Schüsseln.

S. 132, Anm. 4: In Weimar soll das Abdanken am 4. November 1815 abgeschafft worden sein (Gotthardi, Weim. Theaterbilder II, 19).

S. 138, Anm. 2: Vgl. Engel, Mimik II, 208.

S. 141, Zeile 26: Lies: Simfonia di Guerra.

S. 148, Anm. 3: Lies: Blümner.

S. 152, Anm. 2: Nach der ersten Aufführung der „Maria Stuart“ hielt Schiller selbst weitere Kürzungen für notwendig (An Becker 15. Juni 1800. Jonas VI, S. 161).

S. 153, Anm. 1: Wie dagegen dem jungen Schiller die abbrechende Funktion des Vorhanges bereits geläufig war, zeigen die Verse aus der „Melancholie an Laura“ (Goed. I, 298):

> Wie der Vorhang an der Trauerbühne
> Niederrauschet bei der schönsten Scene.

S. 168, Zeile 28: Es ist ein Irrtum, dass Kalaf in seinem Gewahrsam erst auftreten müsse. Vielmehr spielen die Auftritte 1—6 auf der Vorderbühne, und nachdem die Personen sich entfernt haben, zeigt der aufgehende Mittelvorhang Kalaf und Brigella in ihren Stellungen.

S. 169, Zeile 8 v. u.: Der fünfte Akt der „Jungfrau von Orleans" lässt sich auch so denken, dass Auftr. 1—6 auf der kurzen, 7 und 8 auf der ganzen Bühne spielten; dann wieder 9—13 auf der kurzen Bühne, wobei Johanna und Lionel erst auftreten müssten; endlich 14 wieder in der ganzen Tiefe.

S. 215, Anm. 2: Lies: An Körner 5. März, 27. April 1801. Jonas VI, S. 247. 271.

S. 217, Anm. 5: Die erste Aufführung der Gluckschen „Iphigenie" fand bereits 1800 am 27. Dezember statt.

S. 226, Anm. 3: Winkelried und Parricida lagen in Weimar tatsächlich in einer Hand (Unzelmann), ebenso Reding und Kuoni (Wolff); dagegen nicht Werni (Benda, der auch Leuthold spielte) und Meier von Sarnen (Brand). Die übrigen Doppelrollen sind aus dem Theaterzettel, der 16 männliche Schauspieler aufführt, nicht ersichtlich, da die Darsteller von Stüssi, Petermann, Frohnvogt, Ausrufer u. s. w. nicht genannt werden. Jedenfalls stimmen die Vorschläge, die Schiller für das Breslauer Theater machte, nicht ganz mit der Weimarer Besetzung überein.

S. 231, Anm. 2: Zunächst war es freilich der dreibändige Roman: „Das Leben eines Lüderlichen" (1787—88), der nach Chodowiecki und Hogarth geschrieben wurde. Der Ausgang ist nachträglich dramatisiert als „Der Lüderliche" (1789).

S. 239: Die Vermutung, dass Schiller durch die Stiche des Rugendas angeregt wurde, lässt sich damit stützen, dass er bei seinem Besuche in Weimar vom 10.—15. September 1798 bei Heinr. Meyer, dem Maler und Kunstforscher, wohnte. Nach seiner Rückkehr meldet er dann am 21. Sept. das Hinzukommen des Kapuziners; am 8. Okt. die Einführung des Tanzes.

S. 249, Zeile 15: Lies: Doggen.

S. 257, Anm. 2: Lies: Sizilianische Vesper.

S. 291: Lies: Drittes Kapitel. Das Spiel.

S. 295, Anm. 4: Vgl. „Verbrecher aus verlorner Ehre": „einem Gesicht, worauf so viele wüthende Affekte, gleich den verstümmelten Leichen auf einem Wahlplaz, verbreitet lagen" (Goed. IV, 83).

S. 310, Zeile 6 v. u.: Irrtümlich ist hier Schiller selbst mit dem Hamburger Schluss des „Neffen als Onkel" in Verbindung gebracht, während aus den in Anm. 4 zitierten Briefen hervorgeht, dass er an der ungeschickten Änderung keinen Anteil hatte.

S. 424, Zeile 9: Lies: Resultante.

Namen-Verzeichnis.

I. Personen.

II. Werke von Goethe und Schiller.

a Goethe.

---

b) Schiller.

III. Theaterstädte.

PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

XXXII.

Schiller und die Bühne.

Von Julius Petersen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1904.

Inhalt der bisher erschienenen Bände

der

ACTA GERMANICA.

Preis des Bandes Mk. 12,—.

Band I.

Heft 1: Untersuchungen zur Lokasenna. von Max Hirschfeld. M. 2,50.
Heft 2: Der LjóÞaháttr. Eine metrische Untersuchung von Andreas Heusler. Mk. 2,50.
Heft 3: Der Bauer im deutschen Liede. 32 Lieder des 15.—19. Jahrhunderts nebst einem Anhange herausg. von Joh. Bolte. M. 4.
Heft 4: Die altnordische Sprache im Dienste des Christentums. Von Bernhard Kahle. I. Teil. Die Prosa. M. 4.

Band II.

Heft 1: Die Räthsel des Exeterbuches und ihr Verfasser. Von Georg Herzfeld. M. 2.
Heft 2: Geschichte der deutschen Dorfpoesie im 13. Jahrhundert. I. Leben und Dichten Neidharts von Reuenthal. Von Albert Bielschowsky. M. 9,50.
Heft 3: Studien zu Hans Sachs. I. Hans Sachs und die Heldensage. Von C. Drescher. M. 3.

Band III.

Heft 1: Das Verbum reflexivum und die Superlative im Westnordischen. Von Friedrich Specht. M. 1.80.
Heft 2: Die Hvenische Chronik in diplomatischem Abdruck nach der Stockholmer Handschrift nebst den Zeugnissen Vedels und Stephanius und den Hvenischen Volksüberlieferungen herausgegeben von Otto Luitpolt Jiriczek. M. 1,80.
Heft 3: Die Teufelliteratur des XVI. Jahrh. Von Max Osborn. M. 7.
Heft 4: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Litteratur- und Musikgeschichte nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen von F. Arnold Mayer und Heinrick Rietsch. I. Theil.

Band IV.

Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch. II. Teil. Beide Teile, die nur zusammen abgegeben werden, M. 18.

Band V.

Heft 1: Der Deutsche S. Christoph. Eine historisch-kritische Untersuchung von Konrad Richter. M. 8.
Heft 2: Geschichte der Deutschen Schriftsprache in Augsburg bis zum Jahre 1374 von Friedrich Scholz. M. 8,50.

Band VI.

Heft 1: Das Leben des heiligen Alexius von Konrad von Würzburg. Von Rich. Henczynski. M. 3.
Heft 2: Die Wormser Geschäftssprache vom 11. bis 13. Jahrhundert. Von Johannes Hoffmann. Mk. 2,80.

Acta Germanica [illegible]

[illegible]

Otto. [illegible]

[illegible]

[illegible] Friedrich Rückert. [illegible]

[illegible]

Sarrazin. [illegible]

[illegible]

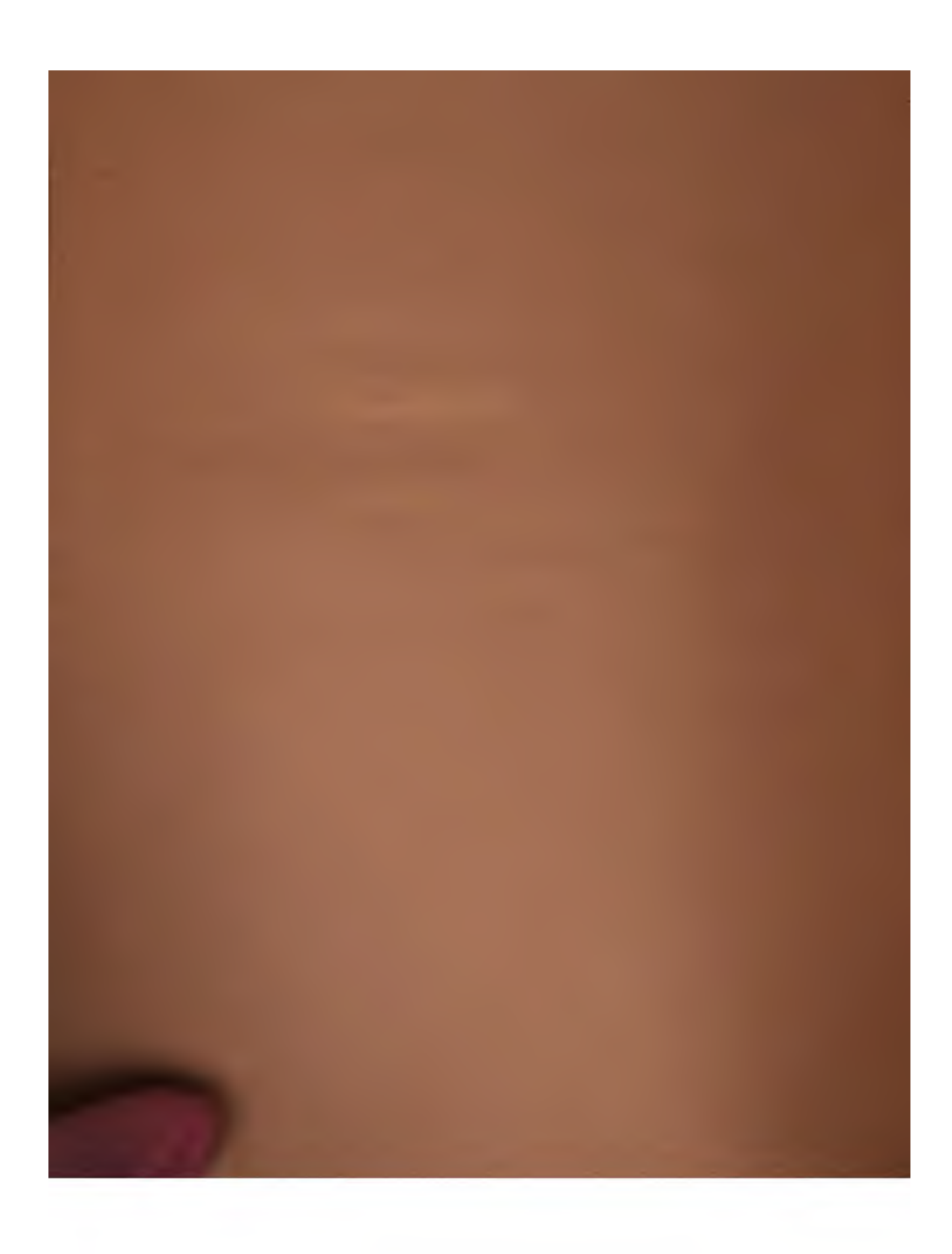
Unterhaltungsblatt für beide Mecklenburg und Pommern. [illegible] Fritz Reuter. [illegible]

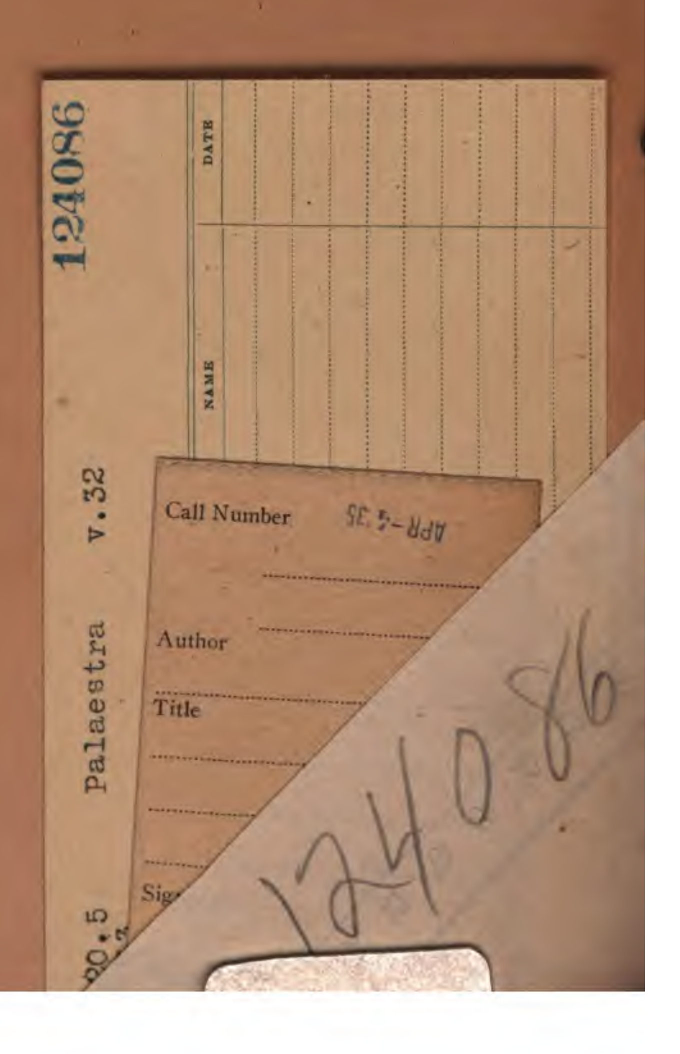
Die Volsungasaga. [illegible]










124086
Palaestra v.32
NAME
DATE
Call Number
APR-4 '35
Author
Title
124086

